LUIS CUADRADO

La luz de Castilla

(1934-1980)

Edición:
Julio Tamayo
cinelacion@yahoo.es

A mi madre, mi luz.

INTROITO

Un autor al cuadrado

Ahora que lo de que el cine ha muerto ya no es una expresión retórica, ni una exageración, conviene poner las cosas en su sitio, ajustar cuentas con la política de autores, la mayor injusticia de la historia del cine, que siempre fue un milagro colectivo. Para menospreciar la labor de los actores, los únicos conocidos, admirados, por los espectadores, se ensalzó por exceso a los directores, que nunca fueron los dioses omnipotentes que nos han querido vender, y en el precario cine español mucho menos todavía. Si cada obra maestra del cine español es algo profundamente singular, único, es porque se tuvieron que dar una serie de casualidades y pequeños milagros para que pudiera surgir, al no existir una industria las palabras inercia, sinergia, escuela, carecen de sentido. Salvo en una etapa gloriosa, profundamente excepcional, la del Nuevo Cine Español de la Escuela Oficial de Cine madrileña de los años 60, una amalgama de talento, de genialidad, procedente de todas las regiones de España, como nunca se había visto antes, ni después. Una eclosión que no se hubiera podido dar sin la existencia de unos cuantos visionarios, por encima de todos, García Escudero y Querejeta. Dos mecenas, dos catalizadores, a su manera, que comprendieron que el cine no surge de la nada, que hace falta conocimiento, dinero, y trabajo, mucho trabajo, colectivo, y a destajo, que se aprende más con los errores de los rodajes, que viendo películas en una filmoteca.

Si el toresano (Zamora) Cuadrado solo hubiera podido rodar una película de vez en cuando, jamás hubiera podido llegar al virtuosismo de "La caza" (*"Luis Cuadrado quería hacer esa fotografía que yo le pedía porque era muy especial, era muy dura y para él suponía un desafío. Utilizamos un objetivo que prácticamente no se había utilizado en España y que se llamaba* macro-killer*, porque tiene un foco muy corto y es precioso para este tipo de películas. Estaba muy implicado por el desafío que suponía un trabajo difícil y con unos medios tan escasos. [...] Había conseguido unos blancos y unos negros intensísimos y además una rica gama intermedia de grises. Para tales efectos, Luis consiguió que el laboratorio forzara la gama de revelado a valores poco usuales en el cine. Ello le garantizó un contraste muy elevado con el que pudo acusar el paisaje calcinado donde se desarrollaba la acción y las tensiones dramáticas entre los personajes.*" Carlos Saura), de "Carta de amor de un asesino", de "El espíritu de la colmena" (*"Gracias a que terció el operador Luis Cuadrado, que no era precisamente cinéfilo. En Exa, donde se montaban las películas, se encontró en la moviola a Víctor Erice, el pobre, al que le habían cortado un tercio de la suya. Era el tercio que no entendía Querejeta. Salió la película porque Cuadrado le dijo a Elías: "¿Qué dices, hombre? Es una gran película. Al cabo de tres meses se estrenó por todo lo que le machacaron y machacamos para que cambiara de idea.""* Francisco Regueiro), de "El amor del capitán Brando" (*"Luis Cuadrado le sugirió al realizador: "¿Por qué no ves a un gran actor argentino* [Luis Politti] *que está en España? Ha tenido que huir de su país; yo te lo puedo presentar..."*, Fabián Stolovitzky y Martín Adjemían), su método se fue depurando metro a metro, forzando cada vez más la sensibilidad de la película, y la paciencia de los laboratorios. Sin él la película de Erice hubiera sido de un canónico y anodino blanco y negro, así la quería Erice, una decisión capital. Tampoco existiría la crucial escena, la mejor de la película, de Ana Torrent boquiabierta viendo la película "El doctor Frankenstein" (1931) en un cine rural, improvisada cámara en mano por él. Cuadrado nunca fue un artesano, o las cosas se hacían como él quería o no se hacían (*"Yo no quería rodar de ninguna manera con Luis Cuadrado. Me habían dicho que manejaba las películas a su antojo para poner la luz que quería"* Manuel Gutiérrez Aragón), no era exigente con su trabajo, era intransigente, como se tiene que ser cuando se tienen las cosas claras, y los tienes cuadrados [fue Campeón de España de tiro al plato], y Cuadrado siempre las tenía, los tenía, incluso cuando los directores andaban a tientas, los chapuceros directores españoles nunca han andado muy sobrados de técnica, de conocimientos fotográficos, de rigor. Cuadrado hizo buenos a muchos directores malos, y genios a otros que sin su concurso no hubieran pasado de mediocres. Si la historia del cine español, y su parásita crítica, fueran justas, precisas, todas las películas en las que participó deberían ir firmadas conjuntamente con el director, el montador, el guionista, y los protagonistas-secundarios. La anti-humanista política de autores es un invento, un bulo, el egocentrismo infantil llevado al paroxismo, al límite del ridículo narcisista. El autor sin autoría Cuadrado, el Dios del glorioso cine mesetario, sacrificó sus ojos para que nosotros podamos ver.

Julio Tamayo

ÍNDICE

Portada y contraportada: Miguel Calatayud

INTROITO

Un autor al cuadrado.....5

REFLEXIONES

Luis Cuadrado.....9

FOTOGRAMAS

Cortos y largos.....13

ENTREVISTAS

1- Bilbatúa, Egea, Carlos Rodríguez, Del Amo y José Royo (1966).....71
2- Tomás Delclós y Carlos Balagué (1974).....77
3- Esteban Peicovich (1977).....85
4- Diego Galán y Fernando Lara (1977).....93
5- Sara Cormenzana (1978).....99
6- Raimundo Martínez (1978).....103
7- NO-DO (1978).....105
8- Jaime Barroso (1978).....107
9- Aguirre (1978).....133

LUIS CUADRADO, ACTOR DE CINE

1- La banda de Jaider (1973) Volker Vogeler.....137
2- La muerte del escorpión (1976) Gonzalo Herralde.....139

TESTIMONIOS

Amilibia.....145
Javier Aguirre.....147
Javier Aguirresarobe.....148
José Luis Alcaine.....149
Jaime de Armiñán.....150
Luis Berlanga.....154
José Luis Borau.....155
Jaime Crespo Giner.....157
Julio Diamante.....158
Antonio Dopazo.....162
Antón Eceiza.....163
José Luis Egea.....165
Teo Escamilla.....167
Víctor Erice.....168
Ricardo Franco.....172
Jose Luis Guarner.....175
Román Gubern.....177
Manolo Gutiérrez Aragón.....178
Paco Marín.....180
Adolfo Marsillach.....181
Basilio Martín Patino.....185
Tomás Pladevall.....186
Elías Querejeta.....187
Alfonso Sánchez.....188
César Santos Fontenla.....190
Emilio Sanz de Soto.....192
Carlos Saura.....194
Gonzalo Suárez.....197
Manuel Summers.....200
Fernando Trueba.....201

TÍTULOS DE CRÉDITO

Filmografía parcial….....203

ARTÍCULOS

Homenaje a Luis Cuadrado (Jesús Fernández Santos).....211
Homenaje a Luis Cuadrado en la Filmoteca de Londres (V. Molina Foix).....213
Homenaje a Luis Cuadrado (Juan José Montero).....215
El «espíritu» de Luis Cuadrado (Edmond Orts).....217

REFLEXIONES

Pienso que en el cine —por lo menos en el cine que yo he hecho—, la fotografía tiene que ser tan realista que el espectador crea que es real, a fin de luego poder deformarla lo suficiente para que sirva al drama de la película sin que el espectador sea consciente de que está falseada. Se trata de una fotografía aparentemente realista, pero expresionizada para darle la mayor eficacia dramática.

Esto lo he visto desde el principio absolutamente claro y ya en mi primera película, quería hacerlo exactamente así. Lógicamente no sabía cómo conseguirlo, porque tenía menos profesión. Pero sí sabía lo que me gustaba. Ya desde pequeño no me gustaba la fotografía habitual por entonces en el cine español, que era lo que podía llamarse Escuela de Guarner, un operador alemán que vino aquí y enseñó a todos los operadores nacionales... creando una especie de normas establecidas. Yo quería, en cambio, buscar una nueva forma de ver las cosas, que no era la convencional.

Por entonces vimos en la Escuela de Cine un par de películas francesas que me convencieron bastante. Recuerdo que una de ellas era «À bout de souffle», que tenía unas imágenes más realistas y convincentes. Y empecé a buscar por ese lado, a buscar un procedimiento para conseguir que los blancos fuesen absolutamente blancos, los negros absolutamente negros, y que hubiese menos grises, porque la vida real tiene menos grises cuando quieres verla de otra forma que en las películas convencionales.

En este sentido, me influyó bastante Juan Julio Baena, con quien trabajé de meritorio en «Los golfos» y «El cochecito». El estilo de Baena me gustaba mucho y coincidía con la visión que tenían los nuevos realizadores, aunque en aquel momento, todavía no se había afirmado del todo. Recuerdo que para aprobar el tercer curso en la Escuela —que repetí, voluntariamente, tres veces, porque consideraba que era poco aprendizaje el de los tres años para salir de primer operador— tuve que hacer una película a la antigua usanza, que entonces todavía era actual, porque cuando hacía la fotografía a mi estilo no todos los profesores la admiraban. Así que para aprobar tuve que hacer «La lágrima del diablo», una película de Julio Diamante, que era muy entonada. En cambio, con Antón Eceiza hacia cosas un poco locas: cogíamos la cámara en mano y nos íbamos detrás de un personaje. Entrábamos en un café y salía todo oscuro: abría el diafragma, salíamos y estaba todo quemado: lo cerraba. Era muy bonito. Esto daba más libertad que la puñetera luz de frente, suavizador, contraluz... Era un tipo de fotografía como más rota, que comprendiéndola era un trabajo sumamente fácil. Pero sin comprenderla era imposible hacerla.

Naturalmente, en mis primeras películas tenía pocos medios, pero estoy satisfecho de ellas, porque siempre me he adaptado a lo que tengo, y no me ha ido mal. Además, para determinado tipo de películas no importaba trabajar con poca luz, porque esto tenía una ventaja para nosotros. Reforzábamos tanto los negativos que conseguíamos que tuviesen más sensibilidad, más grano y más dureza, como en «El último encuentro», que hice con Eceiza, a quien le gustaba mucho este tipo de fotografía. ¿Había poca luz? Pues bien. Si la película tenía 200 ASA de sensibilidad, la poníamos en 1600 ASA machacando el negativo en el laboratorio hasta la saciedad, y conseguíamos así más sensibilidad para rodar con poca luz, grano que era lo que quería él, y dureza que la quería yo. Y también él.

Yo siempre he sido bastante estricto en estas cosas, y cuando no podía hacer algo, porque sabía que técnicamente no era posible para mí, lo decía claramente. En este aspecto, quizá fuese un poco molesto trabajar conmigo, pero luego me lo agradecían, porque en la proyección lo que había hecho resultaba eficaz. Por otra parte, tuve la suerte de empezar a trabajar como operador con Elías Querejeta, que es una persona excepcional para todos los técnicos, porque cada uno tiene el tiempo y los medios que necesita para hacerlo bien. Y si tienes amor al trabajo es estupendo trabajar con él, colaborar con él.

Hasta cierto momento tuve bastante apego al blanco y negro, porque había empezado con él, y me gustaba manipular el negativo en el proceso químico del revelado. Así podía hacer muchos más inventos y pequeñas locuras para que no resultasen dos películas iguales. Por ejemplo, me gusta mucho la escena inicial de «Nocturno 29», que tenía una foto totalmente rota. Hice pruebas con todo, según lo que me pedía Portabella: hice pruebas con internegativos, con positivos, con alto contraste, pero no salía lo que buscaba. Y, por fin, lo conseguí rodando con negativo de sonido. Pero si ahora volviesen a pedirme el mismo efecto, buscaría otro procedimiento para conseguirlo, porque si no es aburrido.

En cambio, el color tenía la limitación de que se podía manipular menos en el laboratorio. No se podían hacer estas barbaridades. Entonces, como no podía modificar el proceso de revelado, lo que modificaba era el rodaje. Si quieres que la película tenga una determinada tonalidad de colores, los pones al rodar. Por ejemplo, había que procurar que nadie llevara azul eléctrico en un decorado ocre, salvo que ese azul eléctrico fuese un elemento dramático. Los colores y las direcciones de luz es lo único que se puede controlar, porque luego en el laboratorio ya no se puede hacer otra cosa que dar el tono que quieres al positivar, ya que no se puede fantasear con el color.

Como primero o segundo operador, he hecho un centenar de películas. A lo largo de todas ellas he hecho experimentos y, poco a poco, he aprendido cómo hay que hacer las cosas. Para mí, todas las películas que he hecho tienen su gracia. En blanco y negro, me gusta muchísimo la secuencia inicial de «Nocturno 29» y las películas que he citado anteriormente. En color, mi preferida es realmente «El espíritu de la colmena», de Víctor Erice, que es una película de esas que solemos llamar de operador, porque la fotografía tiene en ella una importancia algo mayor que lo normal; es un poco ensoñadora, aunque respeta los cánones realistas. Además, es una película que hice muy a gusto, porque Víctor era un director que estaba muy identificado con mi trabajo. Por supuesto, estoy muy satisfecho de todas las que he hecho con Saura, particularmente de una que no sonó mucho, que era «Stress es tres, tres». Estaba muy bien la fotografía, y también la película me gustaba.

De los operadores me gustan mucho casi todos los norteamericanos; en cuanto una película americana alcanza cierto nivel, la fotografía tiene ya una calidad extraordinaria. «Ciudadano Kane» tiene una fotografía en blanco y negro de Gregg Toland que es perfecta. En Francia, me gustaban mucho Henri Decae y Raoul Coutard; y en ltalia, Gianni di Venanzo, Rotunno, y un operador que luego se hizo director, llamado Massimo Dallamano; rodó una película en España que se titulaba «Los Tarantos», era una maravilla de operador.

Y de los españoles, aparte de Julio Baena, me gusta Aurelio G. Larraya, que hizo una película en blanco y negro, «Acteón», perfecta para mi gusto. Y luego en color también rodó «Fata Morgana», que es estupenda. Aunque Aurelio no era un hombre joven, supo adaptarse perfectamente a los nuevos gustos. En el apartado de los operadores tradicionales, me gustan Cecilio Paniagua, que es un excelente operador, y Berenguer, que rodó una película de fotografía absolutamente maravillosa, «La residencia».

Luis Cuadrado
(1978)

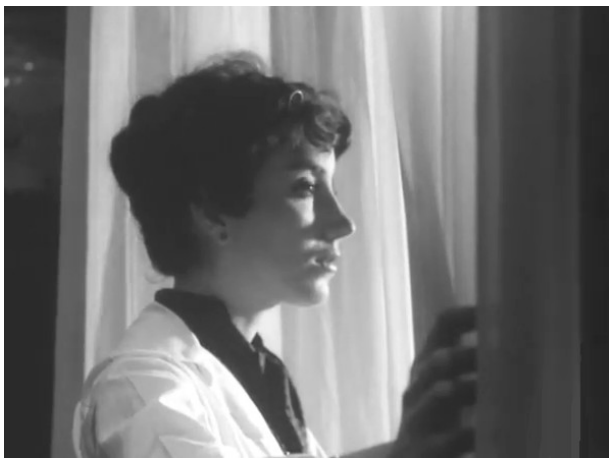
FOTOGRAMAS

(Filmografía parcial)

UN MIÉRCOLES POR LA MAÑANA
(1960) Francisco Regueiro

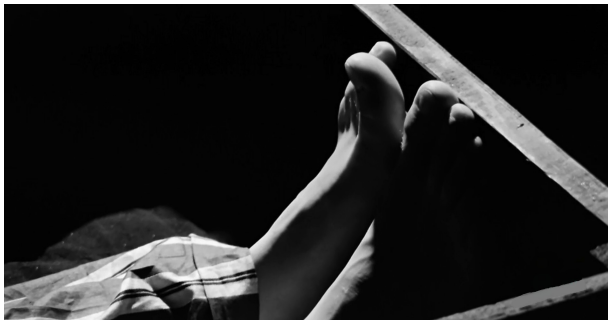
EN EL RÍO
(1960) José Luis Borau

TARDE DE DOMINGO
(1961) Basilio Martín Patino



EL BORRACHO
(1962) Mario Camus

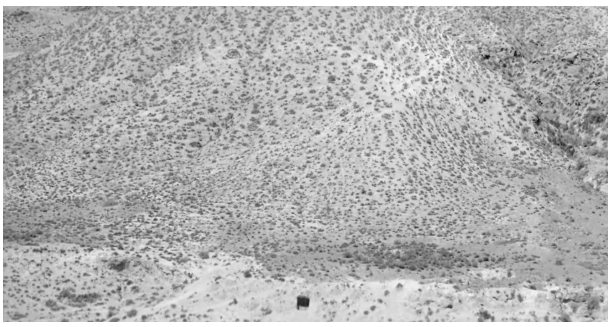
DE CUERPO PRESENTE
(1965) Antonio Eceiza



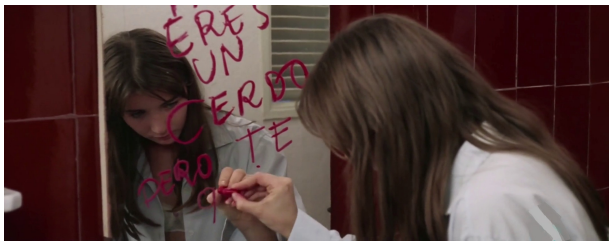
ESPAÑA INSÓLITA
(1965) Javier Aguirre

JUGUETES ROTOS
(1966) Manuel Summers

LA CAZA
(1966) Carlos Saura



MAÑANA SERÁ OTRO DÍA
(1967) Jaime Camino



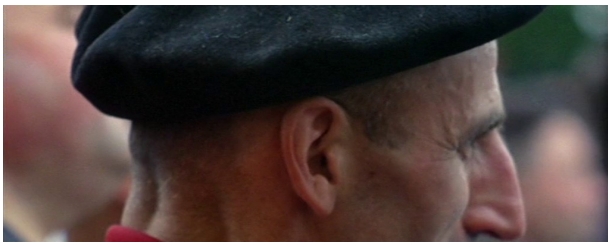
NO CONTÉIS CON LOS DEDOS
(1967) Pere Portabella

PEPPERMINT FRAPPÉ
(1967) Carlos Saura

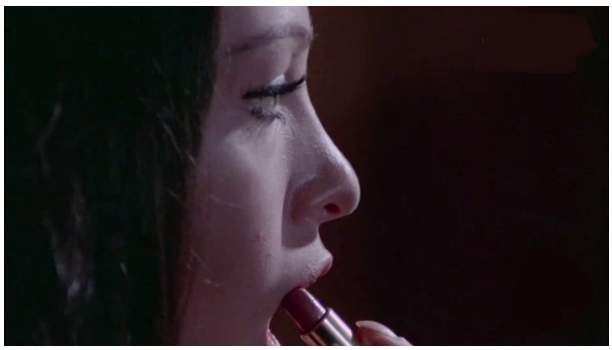
SÁBADO EN LA PLAYA
(1967) Esteban Farré

ÚLTIMO ENCUENTRO
(1967) Antonio Eceiza

AMA LUR (Tierra Madre)
(1968) Néstor Basterretxea, Fernando Larruquert

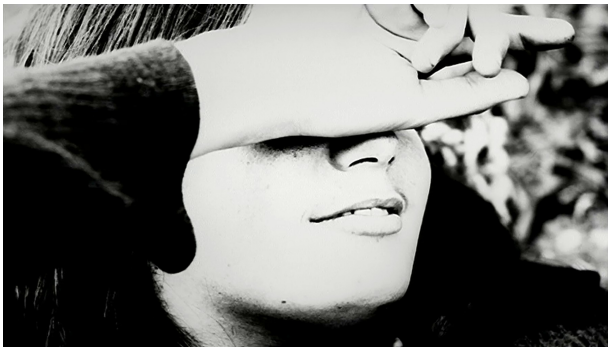


CANTANDO A LA VIDA
(1968) Angelino Fons

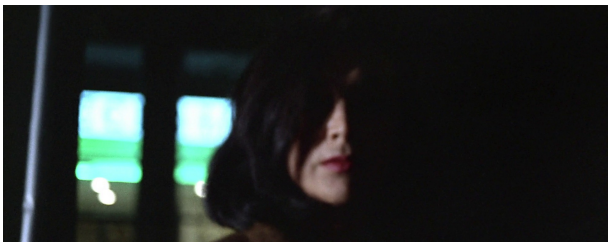


EL BALDIRI DE LA COSTA
(1968) José María Font

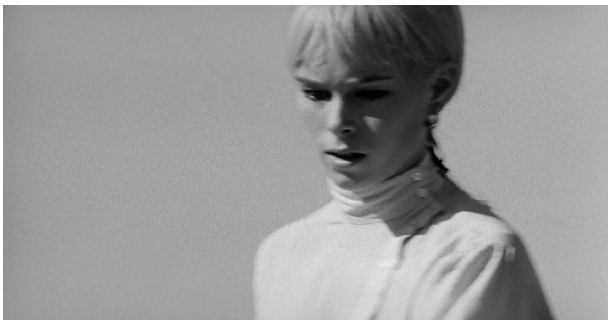
NOCTURNO 29
(1968) Pere Portabella



SI VOLVEMOS A VERNOS
(1968) Francisco Regueiro



STRESS, ES TRES, TRES
(1968) Carlos Saura

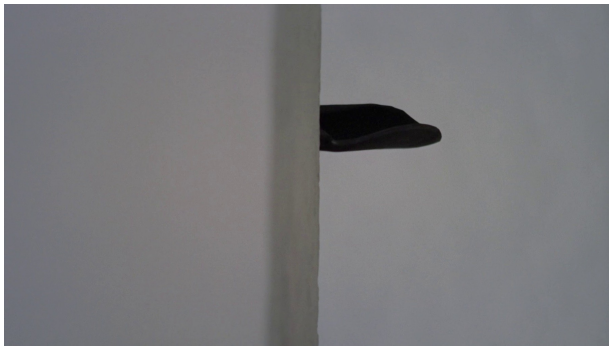


CUALQUIER MAÑANA
(1969) Gabriel Blanco

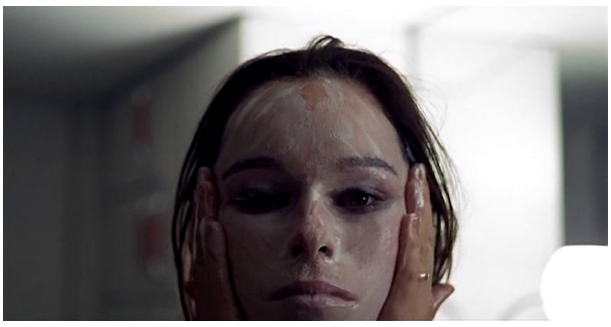
DEL AMOR Y OTRAS SOLEDADES
(1969) Basilio Martín Patino

ESPAÑA OTRA VEZ
(1969) Jaime Camino

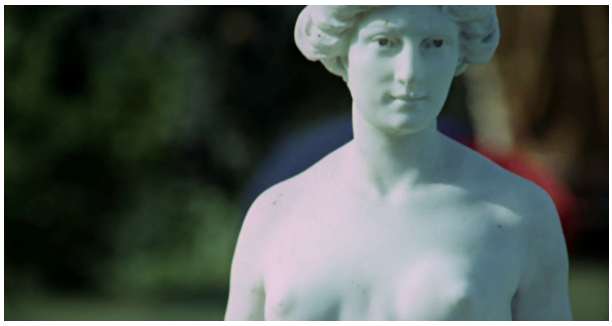
UN INVIERNO EN MALLORCA
(1969) Jaime Camino



LA MADRIGUERA
(1969) Carlos Saura



LOS DESAFÍOS
(1969) Guerín, Egea, Erice



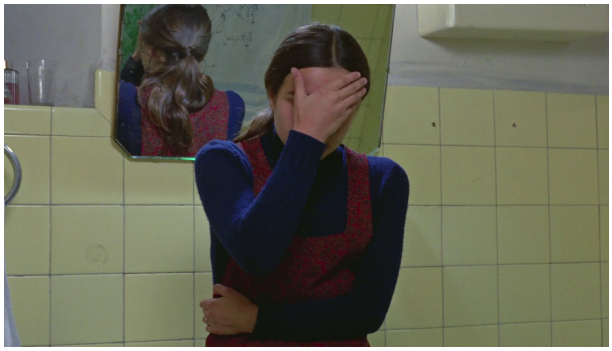
URTAIN, EL REY DE LA SELVA... O ASÍ
(1969) Manuel Summers

EL JARDÍN DE LAS DELICIAS
(1970) Carlos Saura

LAS SECRETAS INTENCIONES
(1970) Antonio Eceiza

UN, DOS, TRES... AL ESCONDITE INGLÉS
(1970) Iván Zulueta

ADIÓS, CIGÜEÑA, ADIÓS
(1971) Manuel Summers

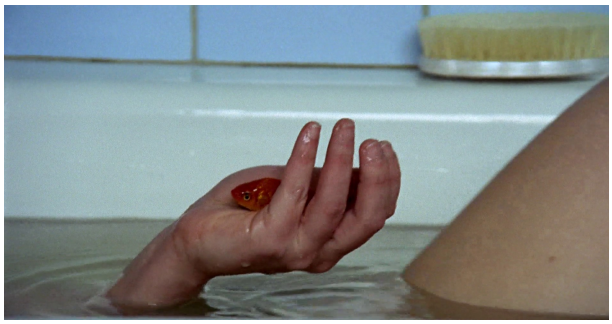


GOYA, HISTORIA DE UNA SOLEDAD
(1971) Nino Quevedo

LOS JÓVENES AMANTES
(1971) Benito Alazraki

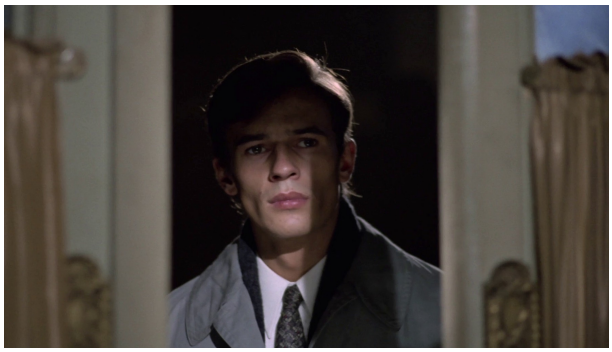
PASTEL DE SANGRE
(1971) Bellmunt, Chávarri, Lázaro, Vallés

CARTA DE AMOR DE UN ASESINO
(1972) Francisco Regueiro

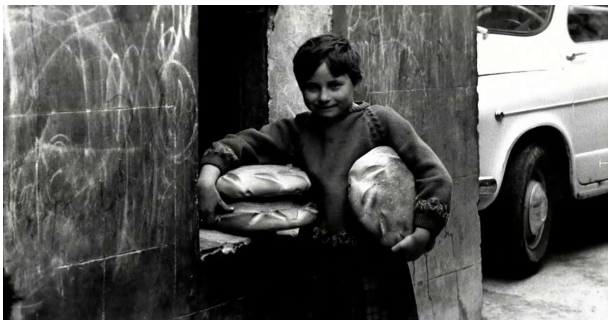


CONDENADOS A VIVIR
(1972) Joaquín Luis Romero Marchent

LA CASA SIN FRONTERAS
(1972) Pedro Olea

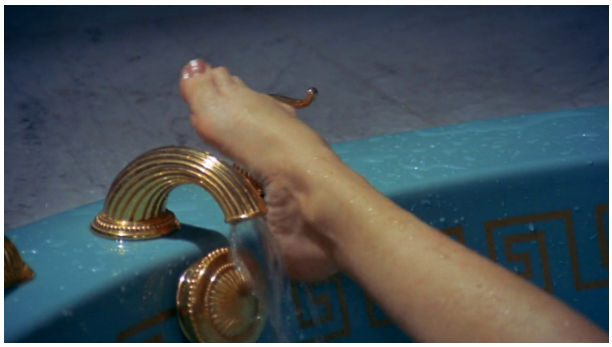


LEJOS DE LOS ÁRBOLES
(1972) Jacinto Esteva



MI QUERIDA SEÑORITA
(1972) Jaime de Armiñán

DIABÓLICA MALICIA
(1972) James Kelley, Andrea Bianchi

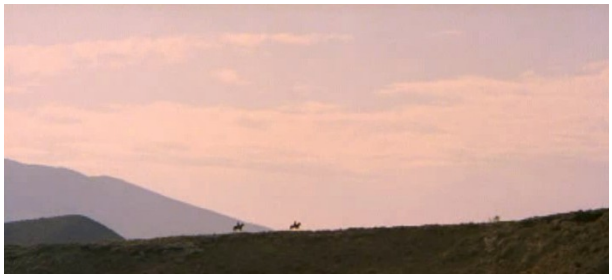


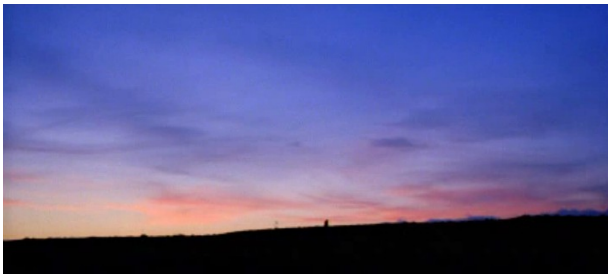
ANA Y LOS LOBOS
(1973) Carlos Saura

EL ESPÍRITU DE LA COLMENA
(1973) Víctor Erice

HABLA, MUDITA
(1973) Manuel Gutiérrez Aragón

LOS HIJOS DEL DÍA Y DE LA NOCHE
(1973) Sergio Corbucci

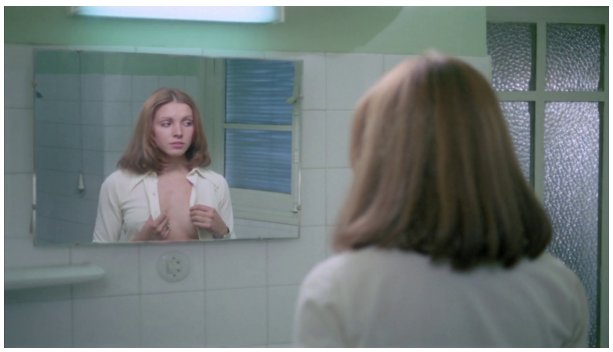




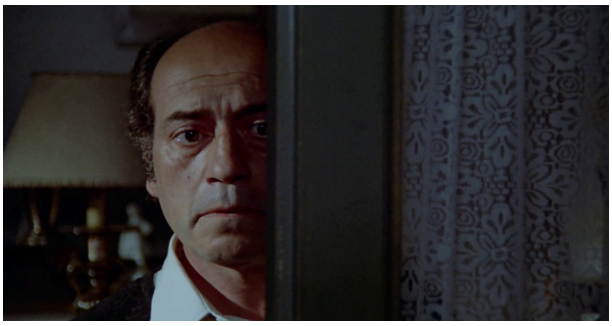
MI PROFESORA PARTICULAR
(1973) Jaime Camino

LA BANDA DE JAIDER
(1973) Volker Vogeler

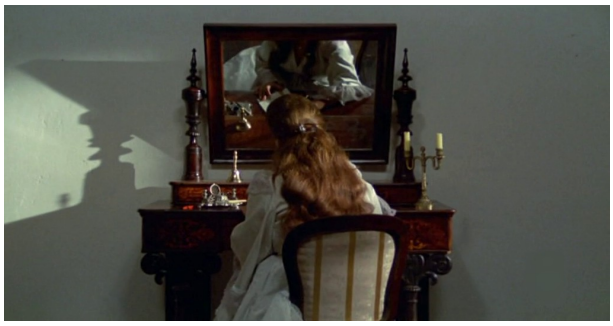
EL AMOR DEL CAPITÁN BRANDO
(1974) Jaime de Armiñán



LA PRIMA ANGÉLICA
(1974) Carlos Saura



LA REGENTA
(1974) Gonzalo Suárez

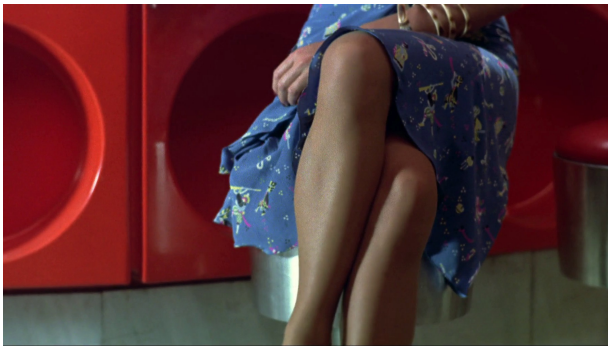


PROCESO A JESÚS
(1974) José Luis Sáenz de Heredia

EL CLAN DE LOS NAZARENOS
(1975) Joaquín L. Romero Marchent

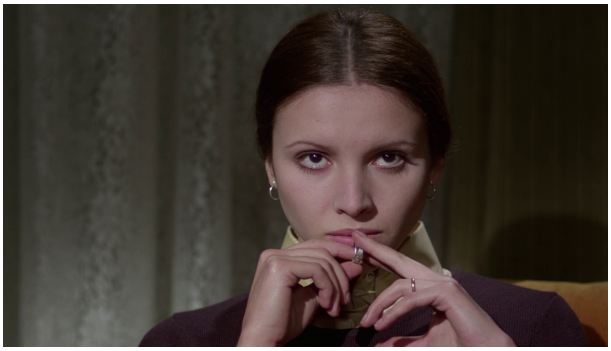
FURTIVOS
(1975) José Luis Borau

HAY QUE MATAR A B.
(1975) José Luis Borau



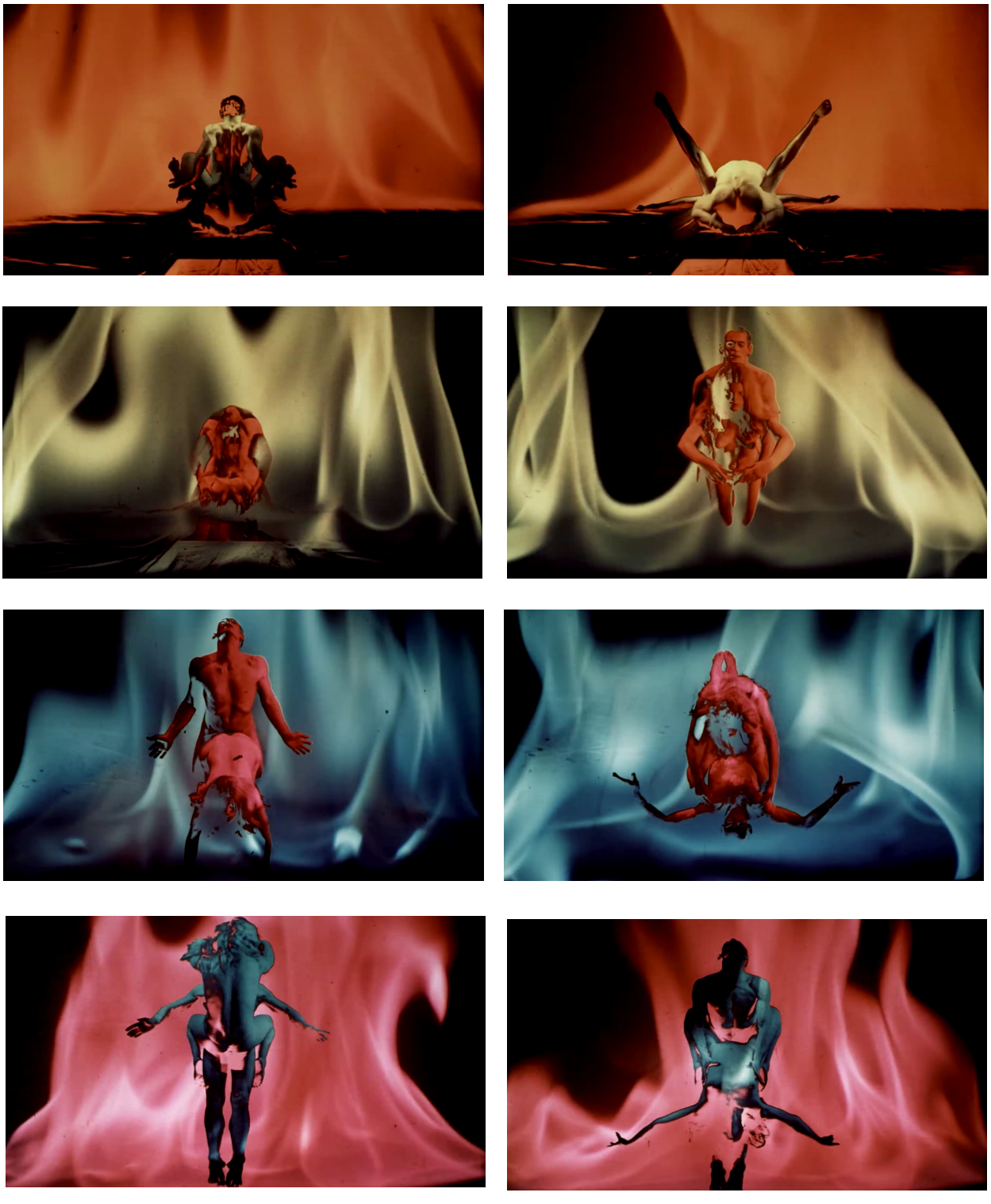
EL BLANCO, EL AMARILLO Y EL NEGRO
(1975) Sergio Corbucci

EMILIA... PARADA Y FONDA
(1976) Angelino Fons



LA MUERTE DEL ESCORPIÓN
(1976) Gonzalo Herralde

MEMORIA
(1976) Francisco Macián



PASCUAL DUARTE
(1976) Ricardo Franco

MI PRIMER PECADO
(1977) Manuel Summers

ENTREVISTAS

UN CÁMARA: LUIS CUADRADO

NUESTRO CINE: Hay algo de lo que convendría hablar en primer lugar, y es que contrariamente a ciertas películas donde descubres el operador que las ha realizado, en ti hay una gran capacidad de adaptación, porque la fotografía de «La caza» y «De cuerpo presente» son radicalmente distintas.

CUADRADO: Me parece muy lógico que un operador esté al servicio del director y que su fotografía sea lo suficientemente flexible para que se adapte al gusto del director. Además, tú has visto sólo dos peliculas mías, y de otros operadores, infinidad; tal vez cuando hayas visto treinta películas mías me digas «eso del sol muy fuerte y las caras muy negras» es algo que ya has hecho, y entonces la explicación es simplemente que me gusta, y ese gusto se convertirá en una característica mía reconocible. Para mí, «La caza», y «De cuerpo presente» son prácticamente las primeras; antes colaboré en otras dos, y en dos películas es muy fácil hacer una foto diferente. Desde luego pretendo que mi fotografía sea siempre distinta, en la medida en que los directores son distintos.

«LA CAZA» Y EL OBJETIVO MAKROKILAR

—¿Te planteó problemas trabajar con Saura, en cuanto que él también es fotógrafo?

No, ningún problema; al contrario, casi es mejor, porque como es un técnico de foto, es muy fácil dialogar con él. A mí, por ejemplo, no me gusta entrar en una película sin hacer pruebas previas, y con él esto fue muy fácil, porque con una sola prueba nos pusimos de acuerdo, ya que teníamos conceptos muy claros respecto al tipo de fotografía que quería.

—¿Podrías hablarnos del raccord de luz en «La caza»?

Como en «La caza» casi todo son exteriores —sólo hay cuatro o cinco interiores—, el único problema que tenía la película es que había que guardar el «raccord» de luz del día en que la película se desarrolla. Es decir, existen cuatro efectos de luz: efecto amanecer, efecto día, efecto atardecer y lo que nosotros convinimos en llamar efecto siesta. El problema era que para atenerse al orden de rodaje había que fotografiar, por ejemplo, dos días enteros en efecto amanecer, y teníamos, por tanto, que adaptarnos todo el día a este tipo determinado de efecto de luz, lo cual suponía un esfuerzo de cooperación con el director. Con Saura esto estaba aminorado por el hecho de que, siendo fotógrafo, él sabía siempre lo que me podía pedir y las posibilidades que teníamos.

—¿Utilizasteis sólo luz natural en «La Caza»?

Sí, reforzada por luz de reflexión. En la secuencia de la siesta nos servimos, además, del laboratorio para reforzar este efecto. Personalmente, prefiero atenerme siempre a la luz real; no me gustan efectos como exterior-noche, por ejemplo, construidos en estudio o, en exterior, utilizando filtros tal como estamos acostumbrados a ver en las películas americanas.

—El objetivo makrokilar que usasteis «La caza» para fotografiar los detalles, ¿se emplea a menudo?

El makrokilar se emplea normalmente en publicidad para los mismos fines. A Saura le interesaba concentrar todo el interés del espectador sobre centros muy pequeños: un gatillo, los cartuchos, etc. El makrokilar no tiene ningún misterio; es un objetivo que tiene la propiedad de un enfoque muy corto. Es decir, un tele enfoca a metro y medio, mientras que este makrokilar lo hace a diez centímetros, con lo cual coges una uña si quieres; puedes, pues, enfocar desde un mínimo de diez centímetros hasta el infinito, pasando por todas las distancias.

«DE CUERPO PRESENTE» Y LA COLABORACIÓN DE SUBJETIVIDADES

En esta película hicimos de entrada una fotografía muy dura que se atuviera lo más posible a cada decorado, es decir que se pudiera identificar con la ambientación y el tipo de situación que cada escena requería.

ECEIZA: Una cosa que el espectador no capta es, por ejemplo, que en la secuencia de la gorda, el tipo de iluminación que intentamos fue a lo Claudette Colbert, donde aparece una aureola en contraluz, que no tiene otra razón de ser sino que hace bonito.

Esto corre el riesgo de que el espectador, al no aceptarlo, piense que la fotografía es defectuosa.

—¿Las limitaciones que tuviste de medios te sirvieron de estímulo para improvisar cosas?

Sí, en efecto, estas limitaciones me sirvieron para realizar nuevas experiencias. Tienes que pensar más, inventar cosas que de otra forma nunca se le hubieran ocurrido, arreglártelas con un decorado que no responde a las cualidades óptimas. A la larga, puede resultar muy provechoso porque toda esa serie de dificultades que has superado en una escala mínima, puedes volcarlas luego íntegramente en otras películas; es decir, que lo mismo me da hacer cinco minutos, como en la secuencia del Oeste, que hora y media de película.

ECEIZA: Consideré que con Cuadrado hay un cambio cualitativo muy grande en cuanto es corresponsable de la imagen que yo hago; la imagen, en todas sus características, la inventamos entre los dos.

—Colaboración que es muy importante y poco habitual en el cine español, como la que se da entre Godard y Coutard, por ejemplo.

Es que Eceiza y yo llevamos trabajando juntos desde la primera práctica de la escuela en dieciséis milímetros.

ECEIZA: Ahora, por ejemplo, que estamos preparando los playbacks para la próxima película con Antonio Gades, estamos ya trabajando juntos, inventando juntos lo imagen.

Yo he trabajado mucho como segundo operador; creo, además, que lo ideal sería identificar en una misma persona primero y segundo operador; esto no es posible por razones sindicales y de comodidad en el trabajo, pero considero que la labor del segundo es la que debe estar completamente al servicio del director, y la prueba es que, en Francia, el segundo operador lo elige siempre el director. En este sentido yo tengo ideas precisas que pueden orientar a Eceiza, adaptándolas a su planificación, como, por ejemplo, en cuestión de encuadres.

ECEIZA: Yo creo que en los operadores y directores profesionales hay un standard objetivo, es decir, que se dice: «tengo que hacer una comedia» y todas las comedias llevan la misma luz; son dos objetividades coordinadas; lo que puede resaltar la labor de Cuadrado es que se trata de una cooperación a nivel de dos subjetividades; en lo que yo quiero hacer, él también inventa y crea.

En la película que empezamos ahora, Eceiza me dice que quiere dos tipos de luz diferentes en función del argumento, por ejemplo: para el recuerdo, una fotografía vieja, de reportaje antiguo, como si fuera ortocromático, con granos blancos y negros; si no, para que el espectador capte que se trata de un recuerdo, tienes que hacer cosas extrañas como una nubecita o un virado en verde. El otro tipo de fotografía es el normal; esto, dentro de mi gusto, es decir, un poco contrastado, porque a mí me molesta la foto gris con sus interminables gamas sin que aparezca ni un blanco ni un negro evidentes.

OPERADORES CONSAGRADOS Y DECAE

—¿Reconoces algún maestro en la fotografía española o extranjera?

Tengo debilidad sobre todo por Decae. He visto películas suyas en blanco y negro, y sobre todo en color, que lo considero personalmente mucho más difícil, que me parecen impresionantes. Los americanos son perfectos técnicamente, sin que le den, al parecer, la importancia que se le da en Europa, donde el operador tiene un cartón de crédito para él solo. Los americanos lo hacen bien, porque siempre lo han hecho así, sin que parezca que tenga mérito.

—¿Y este tipo que consiguen los italianos, de foto suave, como en «El desierto rojo», «El Gatopardo», el estilo de Di Venanzio o Rotunno?

A mí lo que más me interesa como operador es la diversidad. Que cada una de mis películas sea completamente distinta, es decir, conseguir lo que hace Decae en «A pleno sol» y en «Vida privada», una foto distinta al servicio del guión y del director. Si insisto en este operador es porque me parece que la diversidad es más difícil de conseguir por un operador ya maduro que corre el riesgo de standarizarse en un tipo determinado sin poder salir de ahí. La proeza de Decae, que se ha saltado las normas de las fábricas de películas sobre las emulsiones, que dicen que no se puede pasar de unos contrastes preestablecidos, es que, no obstante su edad y sus años de oficio, ha sabido ponerse al día como cualquier operador formado en las técnicas más recientes. Esto constituye un estímulo.

LA GUERRA CON EL LABORATORIO: «TODO LO QUE SEA ESTROPEAR ES FÁCIL, AHORA, MEJORAR ES DIFÍCIL»

Cuando uno trata de salirse de un tipo de foto digamos standard, entonces hay guerra segura con el laboratorio. Honradamente creen que estás equivocado. Como son técnicos especializados, su opinión tiene la fuerza de todas sus experiencias. Si, por ejemplo, yo quiero una fotografía dura, no contrastada, ellos te dicen que eso no puede ser porque luego al espectador le hace daño a los ojos. Con toda su buena voluntad, pretenden convencerte que lo mejor es una fotografía que la gente ya está acostumbrada a ver. Si les dices:

«Mire, yo lo que quiero es que tenga grano, que rompamos, que destrocemos el material, o sea que la emulsión tenga unas cualidades distintas», entonces ellos siempre sacan la frase. «Todo lo que sea estropear es fácil; ahora, mejorar es muy difícil». En «De cuerpo presente», Eceiza y yo teníamos la consigna para el laboratorio de «caras como batas, pelos como boinas», es decir, blanco y negro puros sin gama de grises. El laboratorio se empeñó en querernos demostrar que esto no se hacía, que era feo, estéticamente, incluso alguien nos dijo que era tan malo como «Cleo de cinco a siete» o «Acteon» o «Giuliano», que eran justo las películas que más nos habían gustado. Recuerdo que en nuestros forcejeos, el laboratorio me dijo: «Sabrá usted que eso que aparece en «Cleo» y en «Giuliano» no es por nuestra culpa, sino porque es contratipo». Ya que habíamos dado con la clave, yo no pude sino decirles: «Eso, eso es lo que quiero, un contratipo».

(Entrevista recogida para NUESTRO CINE por Bilbatúa, José Luis Egea, Carlos Rodríguez, Álvaro del Amo y José Royo.)

Revista Nuestro Cine nº 51 - 1966

ENTREVISTA

LUIS CUADRADO

Unido a realizaciones españolas destacadas, Luis Cuadrado, como director de fotografía, tiene el atractivo de su estimable profesionalidad y capacidad creativa. Hombre modesto y de trato afable (discúlpesenos lo tópico de los adjetivos) le cuesta reconocer el mérito y valía de su labor. No gustamos del halago gratuito pero en esta ocasión, por razones de estricta justicia, debemos agradecer a Luis Cuadrado su prolongada y amigable charla con nosotros.

DIRIGIDO POR...: ¿Cómo valoras tu aprendizaje en la Escuela?

LUIS CUADRADO: Tiene la ventaja indudable de poder hacer una serie de experimentos como fotógrafo, que es muy difícil te sean facilitados en el campo profesional. En la profesión eres ayudante y no haces más que llevar el foco. Eres segundo y no haces más que llevar la cámara y cuando eres primer operador puede que el director no te dé la libertad precisa para aportar una idea.

La Escuela sí da esta facilidad porque no te comprometes más que a aprender una faceta y puedes ensayar en la faceta escogida todo lo que a ti se te ocurra para intentar formarte en tu personalidad «fotográfica», por decirlo de alguna manera. Tienes, sin embargo, el inconveniente de que, salido con un gran bagaje teórico, careces de una práctica real, no ya experimental, que por el escalafón sindical puedes tener la oportunidad de realizar. Lo ideal es conjuntar ambas facetas. Personalmente, entré por dos años de segundo operador y así conjugué los conocimientos teóricos de la Escuela con la práctica real del cine.

—Trabajaste con Baena...

Con Julio fui de auxiliar. Baena, por aquel entonces, era considerado el «summum» de la nueva ola. Había hecho «Los Golfos» con Saura y «El Cochecito» con Ferreri. Era el innovador del cine en blanco y negro y sobre todo de interiores naturales. Se servía de lámparas pequeñas (Photo Floos), que aún se siguen utilizando. Fue quien las puso de moda en España. Los directores no querían, o no podían, solicitar platós y por este motivo abundaban tanto los rodajes en interiores naturales.

EQUIPO QUEREJETA

—El hecho de que un producto Querejeta empiece a ser reconocible para el espectador, es resultado de la conjunción, en gran parte, de su equipo técnico. ¿Cómo la habéis alcanzado?

Elías nos reunió y por «cabezota» nos quiere mantener siempre unidos. Él ha sido quien nos ha inculcado responsabilidad por el trabajo al no cohibirnos en nuestras necesidades como fotógrafos, decoradores, etc. Cada uno debe quedar satisfecho de su trabajo y las condiciones en que éste se da le han de ser igualmente satisfactorias. A este respecto siempre cuento lo de «Peppermint Frappé», que era la primera película en color que rodaba con él, en la que estuvimos una semana aguardando en Cuenca, con todo el equipo inactivo, a que se nublara. Esto en un productor que no es un gran industrial debe agradecerse.

—¿Cómo lográsteis los primeros planos tan detallados de «La Caza» y la continuidad en el paso a planos más generales?

Gracias al «macro-kilar» que es un objetivo que tiene la posibilidad de enfocar de diez centímetros a infinito.

—¿Fue aportación tuya?

No. Lo conocía Carlos. Él se empapa de todas las revistas extranjeras de fotografía con las innovaciones más recientes y fue precisamente él quien insinuó la posibilidad de utilizar el macro-kilar. Fue la primera vez que se usó en el cine en España, luego ha tenido un uso muy extendido en publicidad. Este objetivo permite llegar a una macrofotografía muy nítida donde un bigote parece una selva virgen y ello surrealiza la imagen de lo fotografiado.

Carlos no suele pedirme una foto específica para sus películas. Da mucha beligerancia aunque después, si no le gusta, te lo dice. A mí siempre me recomienda «no me lo hagas oscuro Luisito», porque dice que soy muy «oscurantista».

—¿De qué forma se filmó la secuencia de Jean Louis Trintignant corriendo en bicicleta en «Las secretas intenciones» de Eceiza?

No tiene excesivo misterio. Eceiza quería marcar la imposibilidad del protagonista, que venía en bicicleta, de poder pedalear. Era estéril cualquier esfuerzo por avanzar. Era en una carretera muy larga, con muchísimos postes de teléfono. Los objetivos de larga distancia focal al aplastar los primeros con los últimos términos forman una especie de «pastiche» que anula la perspectiva. Eso, unido a que la fotografía estaba un poco deslumbrada para marcar el calor y también a la reverberación conseguida con una corriente de aire caliente creada ante la cámara, lograba el efecto citado: dar la impresión de que Trintignant no avanzaba.

—En «El Espíritu de la Colmena» es innegable el extremo cuidado de la fotografía. Recordando trabajos tuyos anteriores como el de «Adiós, cigüeña, adiós» en la que también los protagonistas eran infantiles, nos atrajeron las notorias soluciones que diste a la fotografía.

Tiene su explicación. La película de Summers estaba en función de los personajes infantiles, y el tipo standard de la fotografía, respondía a una necesidad de no entorpecer la labor interpretativa y espontánea de los niños. En cambio, en «El espíritu de la colmena» la fotografía es uno de los protagonistas. La preponderancia de la imagen plástica ya vino marcada por el director. En la de Summers no se planteaba este problema porque no precisaba el apoyo de una fotografía específica, como por ejemplo, la que utilicé en «Juguetes Rotos», también de Summers.

—¿El amarillo de «El espíritu de la colmena» tiene pretensiones simbólicas?

Era una idea que sugerí a Víctor —después de leer el guión— de recrear un color miel que llevara al concepto de colmena. Se huía del realismo estricto porque éste ni es bonito ni es posible. La realidad ya está allí, no es preciso reproducirla. El pintor que pinta un perro como el suyo no tiene un cuadro y un perro, sino dos perros. Es preferible intentar dar expresión a la realidad.

DIRECTORES DE BARCELONA

—Con respecto a «Nocturn 29», ¿de quién partió la idea de las secuencias en color?

Del propio Portabella. Había dos. La secuencia de las banderas y la del juego de póker con Tápies, Lucía Bosé...

—¿Cuándo el director te hace una propuesta la acompaña de unos datos técnicos o no?

No, no es normal. Para ésto está el técnico. El director tiene una visión del carácter determinado que debe tener una secuencia concreta o toda la película. Al director de fotografía le explica su deseo y aquél debe saber poner la luz, elegir los colores o el momento, si son exteriores. El fotógrafo es un técnico al servicio del director. Por ejemplo, en la secuencía inicial de «Nocturn 29», Portabella quería dar la impresión de algo abstracto que dificultara el descubrir lo que allí acontecía. Para solucionarlo optamos por el negativo de sonido.

—En «Lejos de los árboles» hay varios responsables de la fotografía. ¿Qué parte realizaste tú?

La inició Baena y fui con él de auxiliar. Al irse Baena fue cuando filmé en Torremolinos unas capeas y algo más... No las recuerdo muy bien. Además, como la película tuvo un lento proceso de rodaje y en él intervinieron Amorós, Baena, etc., no puedo, ahora, concretar las secuencias que dirigí en la fotografía.

—En «Pastel de sangre» trabajaste con cuatro directores. Algunos críticos insistieron en una diferencia estilística del tratamiento dado a la historia en los directores barceloneses frente a los madrileños. ¿Eres consciente de ella o no crees que exista tal matiz distintivo?

No. Incluso en el caso de Chávarri su episodio podía entrar más en los postulados de la Escuela de Barcelona que no las propias historias de los directores barceloneses. Lo digo por los espacios que tan directamente cabría relacionar con Bofill, por ejemplo. Desde luego cuando trabajé con ellos no era consciente de eso. Cuando rodaban Esteva, Bofill..., tenían unos interiores muy característicos. Aquellas paredes blancas, atardeceres con Romy vestida de rosa corriendo por un bosque quemado, etc., pero esto no tiene nada que ver con «Pastel de sangre».

—Camino ha mencionado en alguna ocasión las dificultades que tuvisteis en «Mañana será otro día», para decidir el formato del film, e incluso se ha referido a una cierta manía por tu parte en dar un tono londinense a la fotografía.

El problema era el Techniscope; sistema que, en definitiva, sólo ahorra material negativo. Aquella era mi primera película en Techniscope y repasamos «Pierrot le fou», no por la topografía. Lo de «londinense» no recuerdo exactamente. Salvo que se refiera a mi manía por los ambientes nublados. Las razones son varias. Una y principal, es que los tonos grises son mejor admitidos por el Eastman que es con lo que se trabaja en España. El Eastman tiende a caricaturizar un poco. No fotografía los colores como tú los ves sino que acentúa bastante los tonos. El azul resulta más azul, el verde más verde, etc. Además, el nublado no crea problemas de sombras y permite mayor libertad y rapidez en el rodaje.

—¿Cómo resolvisteis la secuencia del carnaval en «Un invierno en Mallorca»?

Camino y yo estábamos decididos a desmadrar la secuencia, su ritmo. Para ello utilizamos estos flashes habituales en las «boîtes». Su acentuada intermitencia congela la imagen en la retina y ello da una sensación muy peculiar a lo fotografiado.

SUMMERS, ARMIÑÁN... Y CUADRADO

—A pesar de mantenerse dentro de un tipo standard, la fotografía que haces con Armiñán parece mucho más cuidada que la realizada con Summers.

Es que Manolo no ha precisado nunca de decorados chocantes; tiene un ingenio específico para el cine que le basta con el guión y su intención para hacer las cosas. En «Mi querida señorita» se cuidaba más la fotografía porque las secuencias iniciales, en la casa antigua, con una decoración «demodée», lo exigían. En Summers nunga se da ésto, salvo con «Juguetes rotos» —como ya dije antes—. Aquí él jugó con más elementos. Los ambientes eran más cuidados en esta película. En general, sin embargo, sólo busca una fotografía efectiva y funcional con los elementos de que se sirve.

—¿Has trabajado en televisión?

No.

—La pregunta venía a cuento de «Un, dos, tres... al escondite inglés», film que recuerda bastante, tanto en el montaje como en el color, a la estética televisiva.

El motivo es que Zulueta tenía un programa musical en televisión y para rodar la película buscó, con preferencia, a la gente de su equipo televisivo.

—Cuando trabajas al margen del equipo Querejeta, ¿cómo afrontas tu tarea?

Lo afronto con el mismo entusiasmo y criterio de calidad.

—¿Crees que empieza a ser reconocible el trabajo de fotógrafos como Almendros, Coutard, tú mismo? ¿Reconocible para un gran público?

Sí, poco a poco se va ampliando el círculo de espectadores que consideran el trabajo de fotografía, al que dan cierta relevancia. Es una comprobación halagadora.

—¿En qué condiciones de laboratorio se trabaja en España?

El laboratorio tiene en problema que no te lo haces tú mismo. Un laboratorio no puede salvar ninguna fotografía y, sin embargo, sí puede destrozarla. No por descuido, sino por falta de información. Tú marcas un determinado efecto que luego puede solucionarse en el laboratorio de veinte maneras diferentes, interviniendo la densidad, la tonalidad del color, etc. En un mismo negativo se pueden lograr mil densidades y tonalidades distintas. Sólo quien ha pensado un contraste, las relaciones de luces y sombras, el color, sabe lo que realmente quiere. El problema está en que el laboratorio no tiene por qué saber en qué consiste este deseo que se le formula a través de una simple indicación telefónica.

Otro problema es que una vez conseguida la copia aceptable, descubres que la película que tú has talonado hasta la quinta copia, la número dieciocho resulta diferente,

Hay dos puntos en el proceso que me gustaría controlar: el ya citado de las copias y el de la proyección. Una copia buena queda perjudicada por una mala proyección, en cambio, es rarísimo, imposible diría, que una copia mala pueda levantarse con una excelente proyección.

Aunque sea un criterio subjetivo, deseo que la copia quede a mi gusto. Algunas veces los laboratorios te aconsejan que la copia sea un poco clara porque, dicen, ciertos cines proyectan defectuosamente. Siempre me niego a esta concesión. Es como si un disco se grabara mal porque alguien va a escucharlo en gramófonos de treinta pesetas.

—¿En qué película trabajas actualmente?

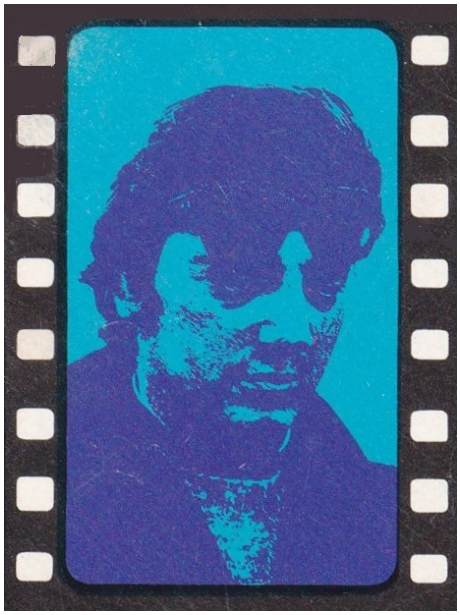
En una película dirigida por Francisco Macián cuyo rodaje tiene el atractivo técnico de servirse de una nueva máquina, pensada por el propio Macián, llamada «Tecnofantasy» que facilita mucho el logro de determinados efectos.

—¿Te ha facilitado el hecho de trabajar con unos directores determinados, el que tu fotografía empiece a ser reconocida?

Si he podido mantener un criterio, que llamo de calidad, ha sido por haber tenido la suerte de trabajar con unos directores que me han exigido algo más que el simple «que se vea». Han tenido una inquietud por una fotografía específica para su película. De este modo, al rodar cinco o seis películas al año de estas características, el público y la crítica empiezan a fijarse en el trabajo del director de fotografía.

—¿Tienes pensado pasarte al campo de la dirección?

Pensado sí, pero mi máxima capacidad es pensarlo, nada más. Me gustaría, pero es un deseo que no he concretado todavía.

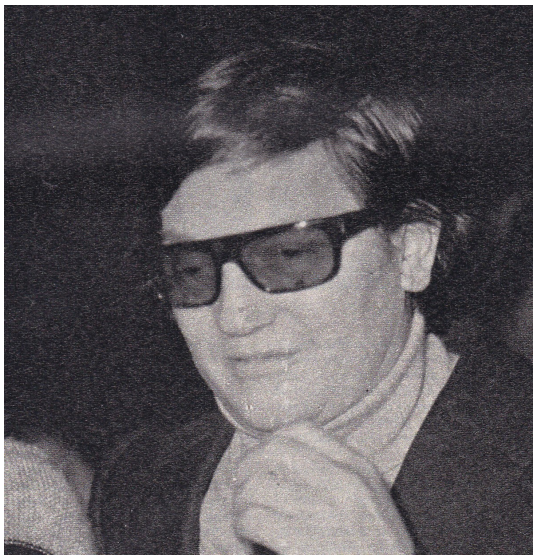


Tomás Delclós y Carlos Balagué – Dirigido por... nº13 – Mayo de 1974

ENTREVISTA

LUIS CUADRADO

OTRA VEZ EN EL CAMINO



Ustedes tendrían que oír cómo se ríe, pero cómo, este Luis Cuadrado en emergencia, este pedazo de hombre que no cesa. Tan levantado lo tiene su dolor que al salir de su casa, iluminada por su risa, por sus manos parlantes, por su mujer, Edurne, me fui a los tumbos por la calle pensando que el ciego era yo. Y tantos como yo... Allí quedaba él entero, en medio de esa batalla que por ahora le ha ganado la sombra. A él, nada menos que a él (o tal vez por eso) que se ha pasado la vida trabajando la luz, profesando la luz, llevándola de aquí hacia allá para que llegara como debía a los ojos de los otros. A millones de ojos. De pie sobre sí mismo, ha comentado con un realismo alegre: «Has visto cómo me ha vencido. Si parece una historia para un serial por entregas...» Le digo que le quedan otras luces todavía. Y vuelve a reír, lo cual confirma que está entero (muy «gallito» según le ha dicho una amiga venezolana) aguantando el cimbronazo, alimentado por la presión amorosa de los amigos, más vivo que nunca. Al dejar su casa siento oscura la calle. La luz, la verdadera, ha quedado allí arriba. Aunque los ojos de Luis Cuadrado por ahora se hayan perdido en la tormenta, su faro continúa. Él pertenece a la raza de los faros.

En estas líneas, al margen de las palabras de Cuadrado, tienen a Cuadrado repetido con mil amigos. Se trata de algunos de los muchos compañeros que fueron al homenaje madrileño. Un éxito. Se lo merecía.

Con Analía Gadé y Amparo Soler Leal

Con Fernando Fernán Gómez

Tal vez sea cierto. Mi padre también trabaja con la luz. Mi padre ha reparado los vitraux [vidrieras] de muchas catedrales de España. Yo de pequeño lo veía con sus transparencias, me pasaba horas en su taller. Empecé como fotógrafo aficionado y luego fui a la Escuela de Cine donde me matriculé en la sección de Cámara. Voluntariamente repetí el tercer año. Ocurre que pensé que había mucho más que aprender y que con tres años no bastaba. Fue una experiencia muy importante. Sí, tal vez aquellos trabajos que realizaba mi padre hayan tenido mucho que ver con lo que elegí hacer.

Luis Cuadrado tiene 43 años, ha nacido en Toro (Zamora) y como operador de cine ha iluminado cerca de cien películas. La justicia de la amistad ha querido estos días salvar su nombre más allá de los círculos del oficio y de los entendidos. Y en adhesión a este gran cámara del nuevo cine español pudo verse una memorable antología con secuencias de 38 películas por las que pasó su ojo y su talento. Desde «El espíritu de la colmena» a «Pascual Duarte». Desde «Furtivos» a «Peppermint Frappé». Un «puzzle» inolvidable de su obra, que ahora en Londres, y luego en Berlín y otros centros europeos seguirá recibiendo el homenaje que merece. Luis Cuadrado se inició en 1959 con la película «Los golfos» («Allí hacía de "traidor", es decir el que trae y lleva las cosas»), pasando a ser director de fotografía en 1965, con «De cuerpo presente» dirigida por Eceiza. De allí en adelante, una larga cuenta de aportes fecundos al lado de Saura, Erice, Chávarri, Borau, Olea, Patino, Gutiérrez, Portabella, Camino, Summers, Esteve, y otros. Por todo ello recibió premios internacionales y el espaldarazo de la crítica internacional. Esa es la etapa que Luis Cuadrado ha dejado atrás. Ahora, su jocundia y su inquietud nos prometen otra. Y la esperamos todos.

Con Jaime Camino

Con Alfredo Matas

—Uno piensa, Luis, que hay tareas que pocas veces alcanzan la valoración merecida. Me refiero a trabajos como el tuyo. Claro, hubo un cine de actor, hay un cine de autor, es difícil que se hable de un cine de operador, y sin embargo lo has alcanzado. Esto debe alegrarte. Uno piensa en cuántos seres magistrales se han perdido en la historia, esos capataces, esos segundos en el equipo de un Leonardo, de un Miguel Ángel...

Claro, y yo soy como un maestro de obras. El director sería el arquitecto. Es cierto que siempre ocurre que el compositor es más importante que el pianista, pero es justo. El director es el responsable total de la película. Él es el que sabe rodearse, el que sabe pedir, el que tiene toda la idea en la cabeza. Es justo que así sea.

—Los directores saben realmente mucho de tu metier [oficio]. *¿Los has visto participar, influir fundamentalmente?*

Sí, en cuanto que marcan el efecto, la intención, la estrategia visual de la película. Al principio de todo rodaje se habla con todos. En mi casa me cuentan lo que quieren decir y yo, como operador, hago que la imagen apuntale esa idea que ellos quieren. El director describe, el segundo operador lo monta, y el primero, en mi caso yo, soy quien le ilumino, le creo el ambiente fotográfico. Esa es mi tarea. Yo también tengo una estrategia visual. No es lo mismo iluminar un drama que una comedia. Y eso sucede también con los objetos, sean trajes, muebles o paredes.

Con Massiel

Con Bardem

—¿Con qué director has trabajado más seguro?

Pienso que Carlos Saura es de los más completos. Sabe mucho de fotografía y está en todos los detalles. Otros no saben tanto de fotografía pero saben estrictamente lo que quieren decir con su película. Y lo que es muy importante, lo saben pedir. A mí me basta con que me digan lo que necesitan. Con Saura tenemos un entendimiento tal que hace innecesario hablar de más. Con Víctor Erice la cosa fue igual. Recuerdo que cuando «El espíritu de la colmena» me llevó a ver una cervecería —la «León», que está frente a Correos—, para que viéramos juntos unas luces, unos colores. Y me trajo grabados de Veermer y de Rembrandt por unas luces amarillas y unas sombras verduzcas que a él le interesaban. Trabajamos muy unidos.

—¿Cómo definirías tu estilo como operador?

No sé. Siempre tuve un criterio muy simple, muy claro. Un realista expresionado, diría yo. Algo que al espectador no le moleste al ver el filme, que se lo haga ver normal. Eso, con sus pequeñas trampas del oficio, para conseguir la máxima expresión buscada. Porque lo que se ve nunca es la verdad. Se suaviza o se densifica la luz, según. Entre la luz y el drama hay más diferencia. En la comedia menos.

—¿A cuáles señalarías como los mandamientos de tu trabajo?

1) El de que no hay fotografía buena o mala en cine, sólo hay fotografía funcional o no. Una bellísima fotografía puede arruinar una escena si no es la que corresponde. Creo que ésta es la regla de oro de la fotografía en cine.

2) Que nunca haya dos sombras. Si estás en un interior día y hay dos aparatos iluminando algo, no deben verse dos sombras. Si es de noche hay que ingeniárselas para que haya una sola sombra. Todo el misterio de la fotografía en cine (y de la fotografía en general) es iluminar las sombras. Porque, claro, iluminar las sombras supone que hay que hacerlo con luz y hacerlo con luz puede crear una nueva sombra. Y eso para mí es inadmisible. Esa sería mi regla número dos.

3) Por último, lo referente a los efectos de luces. En un interior día nunca la luz debe ser direccional, es decir una luz concreta, recortada, que da una sombra concreta. Tiene que ser una claridad lo que se consiga. Una luz difusa, nunca una luz de recorte.

—¿Qué películas recordarías como óptimas en cuanto a la iluminación?

Pues así, de paso, mencionaría «A pleno sol», «Los 400 golpes», «À bout de souffle» donde había una fotografía muy suelta, cruda, libre, muy de calle.

—¿Acariciaste alguna vez la idea de dirigir tu propia película?

Siempre me pareció difícil. En alguna ocasión lo pensé pero tal vez porque no soy muy audaz, o porque soy algo inseguro, no seguí adelante. Fue hace cinco años. Me empezó a rondar la idea de ser director. Claro, es lo más estimulante como creador. Además, puedes ser tu propio jefe.

—¿Llegaste a diseñar un guión propio?

Sí, tenía una idea, pero era una bobada, algo absurdo. Partía de eso, de por qué pasan las cosas y del porqué de las cosas. Surgió de la inquietud de pensar que a determinada edad uno tiene una serie de necesidades que se resuelven. Por ejemplo, las de pequeño. Nacías, llorabas, te daban de comer, es decir, te cubrían esas necesidades, y no pasaba nada. Después, querías jugar o estudiar, te daban de jugar o de estudiar, y no pasaba nada, seguías tu camino normal.

Pero llegaba el momento en que te interesaba el sexo contrario y ya aquí nadie te podía ayudar de la misma manera que antes. Y si por cualquier razón no tenías suerte en este asunto te quedabas a mitad de camino. Entonces me di a pensar (como generalización y a partir de algunas comprobaciones), que si no eras muy inteligente, te hacías intelectual. Es decir, y esto sin querer molestar a nadie, que te encontrabas ante dos posibles salidas: «La gimnasia o la magnesia», que así titulé a esta idea que yo quería hacer.

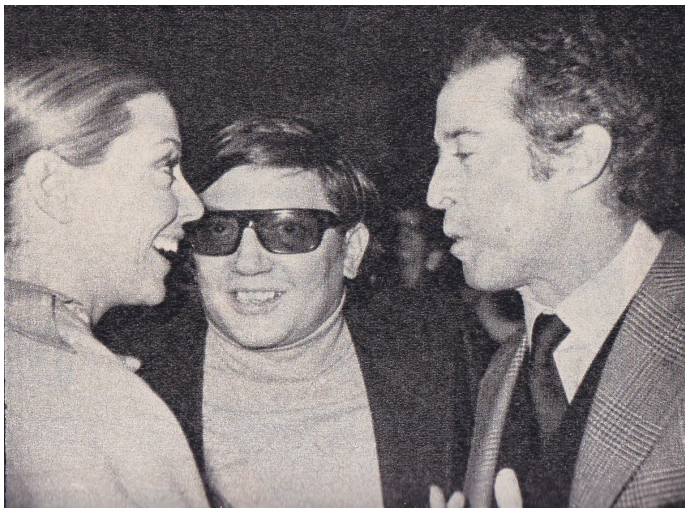
En realidad me gusta el humor crítico y con esta idea quise hacer una historia que por allí anda. El personaje en cuestión, éste que te digo que en un momento de su vida no puede resolver fácilmente su necesidad del sexo contrario concluía (tras una larga vida de obsesionado por las mujeres, y sin haber podido ser un buen atleta porque no tenía buenos músculos) por convertirse en un intelectual famoso. En un célebre escritor. Claro, llega a esa fama, pero allí comprueba que tampoco pega con las mujeres. Como ves, una situación límite. Por último, a punto ya de terminar su vida, sobre los 80 años, asiste a una reunión donde los periodistas le preguntan sobre sus libros, sus obras, en fin. Del grupo surge una periodista, de esas de las revistas del corazón, que le pregunta sobre su vida amorosa, sobre sus conquistas. Allí no tiene respuesta que dar. Sólo atina a repetir un gesto, un tic que solía surgirle cada vez que iniciaba conquistas frustradas: quitarse las gafas y restregarse los ojos. Pues esa es la respuesta que le da a la cronista y muere en el acto.

—*Pues la idea es buena y deberías seguir adelante con ella...*

No sé, tal vez necesita un colaborador. Me gustaría claro. Más ahora...

—*Sé que estás dando algunos cursos a directores...*

Sólo son charlas sobre iluminación que doy a directores amigos míos. Discutimos sobre problemas técnicos y todo eso. Mis proyectos van por ahora muy despacio. Me gustaría poder escribir un libro que podría llamarse «Teoría de la práctica» pues en iluminación esto es esencial. Aunque soy medio perezoso y me falta el método necesario para ordenar mis ideas. Pero lo intentaré. Me hará bien intentarlo.



Con Mónica Randall

Nos hará bien. Luis, nos hará bien. Esperamos tu guión. Esperamos tu libro. Y esperamos mucho más que eso.

Esteban Peicovich – Fotogramas nº 1.522 – 16 de diciembre de 1977

Fotos: Juan José Amontor

Recogiendo en 1978, en Segovia, el Premio Cultural Poetas

Rodaje de «España, otra vez», de Jaime Camino

Homenaje a Luis Cuadrado

EL más importante director de fotografía que ha tenido el cine español en los últimos años, Luis Cuadrado, cuarenta y tres años, quince de profesión, más de cien películas en su filmografía, nos recibe en su casa. Dos homenajes se le están preparando. Uno, en Madrid, para el próximo 1 de diciembre; otro, en Londres, con la proyección de seis de sus largometrajes y una selección de distintos fragmentos de varias películas. Luis Cuadrado, dedicado al cine durante toda su vida, ha quedado ciego. Una misteriosa e implacable enfermedad ha atentado contra el arma fundamental de su trabajo. El estupor, la indignación por impotencia, unidos a la admiración que Cuadrado ha sabido provocar en sus trabajos (recordemos brevemente toda la filmografía de Saura, «El espíritu de la colmena», los títulos de Eceiza, «Nocturno 29», «Juguetes rotos», «La casa sin fronteras») ha convocado a la gente de cine en torno a estos homenajes. *«El de Londres es más curioso* —dice Cuadrado— *porque ahí no interviene la pena»*.

Nos encontramos con un hombre vital, entrañable, inteligente, ameno, deseoso de conversar, de recordar anécdotas de películas, experiencias, amigos comunes... La memoria de Cuadrado no tiene fin, le surgen los recuerdos como imágenes vivas, obligándole a la mímica, a levantarse con alguna dificultad de su asiento (en la torpeza de quien no puede encontrarse hábil en su nueva situación), a reírse con frecuencia con una mueca abierta. Y también con un hombre capaz de congelar el tiempo en un silencio que él mismo rompe al fin: *«Aquellos sí que eran buenos tiempos, coño»*.

Cuadrado pintó las películas que rodaba. Y en esta conversación extiende sus manos por el aire recordando cómo ordenaba eliminar aquel foco, ampliar este otro, crear el ambiente necesario para cada película: *«El trabajo con el director fue siempre de una gran colaboración. Porque no existe una buena fotografía si no es en función de. Cuando en el cine, al comenzar la proyección de una película, alguien comentaba que la fotografía era buena, yo siempre decía que había que esperar a ver la película completa. Porque no es buena la fotografía que no sirve a la película. Ninguna fotografía es buena por sí misma en el cine»*.

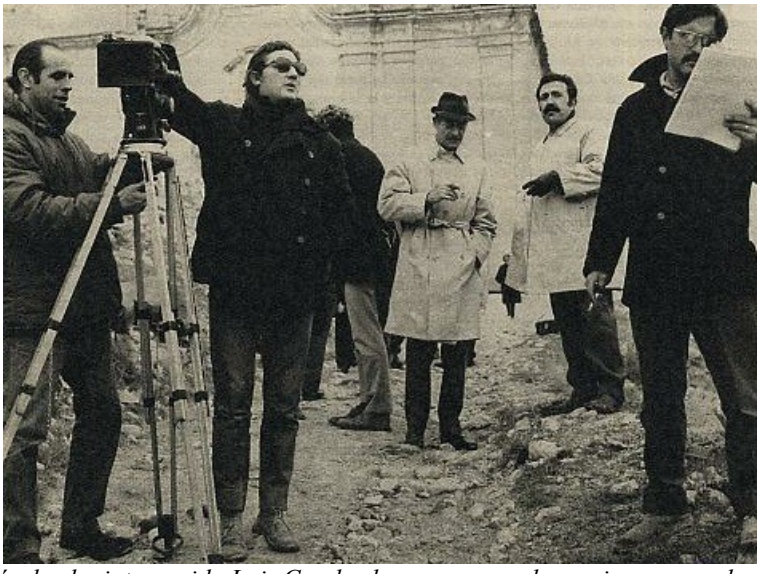
Estos comentarios de Cuadrado nos dan pie para hablar de lo que supuso de renovación su trabajo en el cine español, de trabajos que alcanzaron cotas de una brillantez increíble en «Nocturno 29» (*«Yo sabía muy bien lo que quería Portabella en aquella famosa primera secuencia de la película: que la imagen explotara en mil pedazos, pero se quedara como congelada en el momento mismo de explotar. Cuando Joan Brossa vio aquello, como es como un chiquillo, gritaba: ¡Fantastic, fantastic!»*), o en «El espíritu de la colmena» (*«Sin duda, la mejor película que he hecho. No me importa nada decirlo. La mejor película en sí misma como mi trabajo y como gratificaciones recibidas. Fue por esta película cuando me premiaron en Londres»*), renovación que ha arrastrado luego a otros operadores, como Teo Escamilla, su sucesor, su eterno segundo operador, que ahora se ha transformado en uno de los mejores (o el mejor) de los directores de fotografía españoles, como ha demostrado en «In memoriam», «Elisa, vida mía», «Cría cuervos» o «Del amor y de la muerte» (*«Me han dicho que «Elisa, vida mía» es una magnífica película. Y que el trabajo de Teo es admirable. Cómo me alegro»*), renovación que Cuadrado lamenta ahora no poder continuar (*«Me han dicho que, por lo visto, Eastmancolor puedes conseguir hasta 400 asa de sensibilidad y que hay además unos objetivos ultraluminosos, con lo que puedes llegar a rodar a 1.600 asa. Es decir, que con esa herramienta se podría rodar con la luz que me imagino hay ahora en esta habitación donde estamos»*).

Una habitación que cae en la penumbra de la tarde, hasta el punto de que nuestro fotógrafo decide retirarse, porque no puede continuar su trabajo. Cuadrado le despide un poco emocionado: *«No te preocupes por la luz. Cuando te salgas de las normas de una película es cuando empieza a salirte bien. Y no me utilices el «flash», que te mato»*. Se sienta de nuevo Cuadrado y decide fumarse un pitillo ultraprohibido, que busca con sus manos encima de la mesa (*«No cambies las cosas de sitio. No me hagáis luz de gas»*), y volvemos a hablar de sus trabajos, de esa renovación que le pedimos que nos explique:

—Se trataba de un movimiento general. Yo tuve la suerte de ser el operador de una serie de directores que formaron lo que se llamaba la «nueva ola» española: Pero mi trabajo era sólo servir sus películas, su tipo de realismo. Desde hacía tiempo, desde la Escuela, venía preocupado con las fotografías que te sacaban de situación, que no te daban la sensación de realidad que tienen, claro, en la vida misma. ¿Por qué en el cine las noches no eran negras como de verdad? ¿Por qué parecían todas salas de quirófano? En el cine hay que convencer al espectador de que lo que ve es verdad, y si la luz entra por ese ventanal que tenemos aquí a la izquierda, lógicamente este lado de mi cara estará más iluminado que el otro, pero no es un rayo de luz que ilumina sólo una parte, sino lo que entra realmente por ese ventanal es claridad que lo ilumina todo, sin sombras fuertes de este otro lado. Conocido eso, luego lo pones al servicio de la película: si es una comedia bullanguera, el contraste será menor que en la realidad, pero si es un drama rural, tendrás que reforzarlo. Pero reforzar las fuentes naturales de luz porque de lo contrario el espectador se quedará sorprendido, incrédulo, aunque no llegue a entender exactamente por qué. Pero esto lo hacían ya antes Decae o Di Venanzo, o muchos de los americanos. Preguntadme por los americanos: me los conozco a todos.

Y hablamos del color de su primera película en color, que fue «Peppermint frappé», de sus dificultades, que al principio le parecían insalvables, y cómo en broma, mientras se rodaba la película, él la llamaba «Pimentón frappé», por la cantidad de rojos que le salían, hasta que consiguió lo que quería forzando a los laboratorios a trabajar de una forma distinta a como estaban acostumbrados. *«Perdiendo los ojos y las uñas, conseguimos el color deseado. Pero había que convencer a esos laboratorios que tenían que salir de su marcha homogénea, idéntica y tranquilota. Me ponían problemas, pero luego, como veían que los productores me ofrecían películas, creyeron más en mí»*.

Pero en la conversación amistosa que entablamos, es Cuadrado quien a veces pregunta más, queriendo saber, por ejemplo, si hemos visto la película que ha rodado el fotógrafo David Hamilton. *«Me han contado* —nos dice— *que es como una explosión de mermelada»*. De merengue, corregimos, y le hace gracia «ragut de merengue»; *«Debería llamarse así la película seguramente»*, para luego rectificar más seriamente su juicio sobre el fotógrafo inglés: *«La verdad es que Hamilton descubrió un estilo muy bonito, pero luego se ha puesto algo pesado»*.



En una centena de películas ha intervenido Luis Cuadrado como segundo o primer operador. He aquí una de ellas: «España, otra vez», de Jaime Camino, en cuyo rodaje vemos al director de fotografía ahora homenajeado.

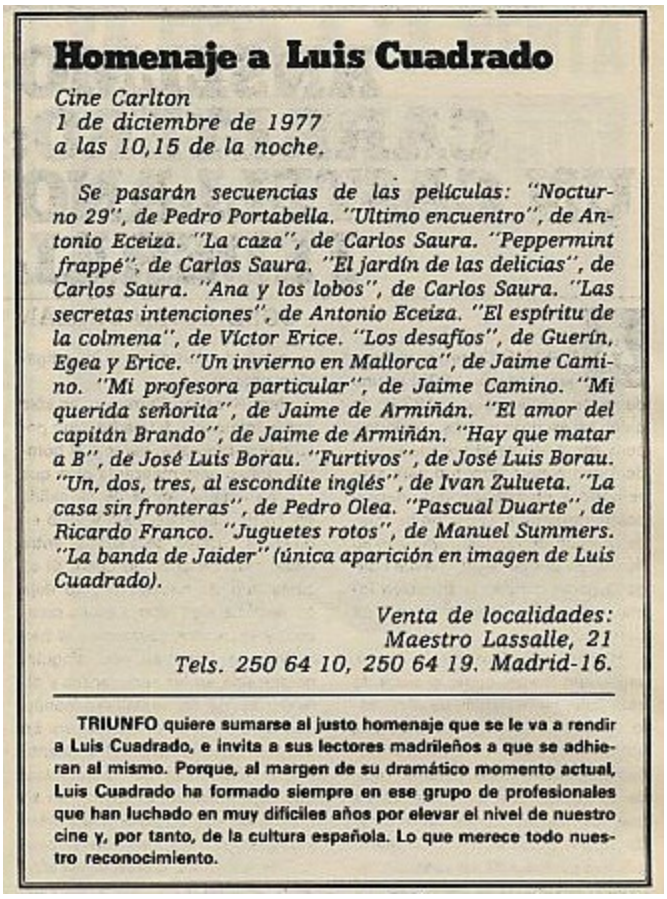
La idea del ragut le recuerda cómo calificaba él mismo las comidas de los rodajes, «ragut de buitre», simplemente porque no comía al mediodía para quedarse más fresco por las tardes, *«para que no me entrara la pereza»*, lo que nos da pie a recordarle su extendida fama de riguroso, de persona, de hombre fuerte en las películas, lo que él acepta: *«He procurado ser bastante riguroso en mi trabajo, y eso, a veces, me ha enfrentado a los productores. Si había problemas que no querían resolver para conseguir algo que el director pensaba, yo desistía hasta en ocasiones abandonando la película. Me defendía de la forma que podía, porque las pocas debilidades que he tenido transigiendo luego me las han echado en cara precisamente los que me forzaron a ellas. Pero no hay que exagerar: Mis exigencias a veces consistían en querer terminar en nublado una secuencia que habíamos empezado en nublado, y esto a algunos les parecía una barbaridad. Pero lo cierto es que había productores, como Querejeta, que hacía detener un rodaje, como en «Peppermint frappé» hasta que existiera la luz que nos hacía falta»*.

Luis Cuadrado fue un hombre obsesionado por su trabajo. Que realizaba «spots» publicitarios o documentales entre un largo y otro, para no quedarse inactivo. ¿Qué hace ahora, qué proyectos tiene Luis Cuadrado? Y se fuma otro pitillo trasgrediendo las normas médicas, encendiendo él mismo con una cerilla de forma que cerilla y cigarrillo se prendan al mismo tiempo: *«Cuando vinieron a verme el otro día los de la televisión, les hice lo mismo así como*

indolentemente, y se sorprendieron», pitillo que le hace recordar que estuvo atento cuando emitieron ese programa con algunos fragmentos de sus películas a la intensidad del color que salía del televisor: *«Yo le decía a mi mujer si se estaba viendo un cuadrito que había colocado en aquel decorado, y si se veía mucho, la obligaba a bajar la intensidad de la luz, porque aquel cuadrito tenía sólo que adivinarse y no verse del todo. Tendría que haber un corrector de color en cada casa, porque la gente utiliza los colores del televisor forzando cada uno el que más le gusta. Es una pena porque destrozan las películas».*

«¿Que qué hago? Pues nada, que es lo terrible y lo aburrido para mí. Nada, porque no ha surgido aún algo que... Claro, con buena voluntad, algunos amigos me dicen que ahora tengo oportunidad de escribir. Pero escribir es una cuestión de talento, no de tiempo libre. Si yo hubiera tenido antes talento para escribir,
hubiera escrito ya algo en mi vida. Otros amigos, como a mí me gusta acariciar el piano, me dicen que ahora puedo dedicarme a él, pero una cosa es un «hobby» y otra muy distinta una ocupación. Querría dar clases, quizá... Clases de teoría de la práctica, pero no ha surgido nada... Yo he sido un psicópata extraño en mi profesión: fijaros si he sido enloquecido, que durante los rodajes me llevaba una cámara de fotos para ir sacando caras, que es algo que me apasiona, y los domingos me metía en un laboratorio que tenía arriba de mi casa para ampliarlas y llevarlas el lunes al rodaje. Ha sido un trabajo tan absorbente y tan a tope, que ahora me he quedado, no sé, como chocho... No sé: tengo que ir a la escuela de la ONCE, de la que naturalmente soy miembro, para aprender algo, a ver si hago algo, no sé, perfeccionar el Braille, a ver qué hago, porque es fundamental para mí. Porque, en fin...».

Luis Cuadrado tuvo algunos problemas con su enfermedad frente a la Mutualidad y los pagos, que no todos los productores habían hecho de sus impuestos. Comenzó para él una lucha inesperada por reivindicar unos derechos. Parece, según dice, que acabó arreglándose todo (*«cuando me declararon, no sé muy bien, con la máxima inutilidad»*), pero continúa otro aspecto de esa batalla, que se planteará sin duda en los homenajes que ahora le preparan los compañeros de profesión. El inesperado, angustioso y tremendo caso del entrañable Cuadrado ha sido una bofetada para todos, una bofetada que llega a rincones íntimos, desgarrando un poco, llamando la atención sobre no se sabe bien qué...



Homenaje a Luis Cuadrado

Cine Carlton
1 de diciembre de 1977
a las 10,15 de la noche.

Se pasarán secuencias de las películas: "Nocturno 29", de Pedro Portabella. "Ultimo encuentro", de Antonio Eceiza. "La caza", de Carlos Saura. "Peppermint frappé", de Carlos Saura. "El jardín de las delicias", de Carlos Saura. "Ana y los lobos", de Carlos Saura. "Las secretas intenciones", de Antonio Eceiza. "El espíritu de la colmena", de Víctor Erice. "Los desafíos", de Guerín, Egea y Erice. "Un invierno en Mallorca", de Jaime Camino. "Mi profesora particular", de Jaime Camino. "Mi querida señorita", de Jaime de Armiñán. "El amor del capitán Brando", de Jaime de Armiñán. "Hay que matar a B", de José Luis Borau. "Furtivos", de José Luis Borau. "Un, dos, tres, al escondite inglés", de Ivan Zulueta. "La casa sin fronteras", de Pedro Olea. "Pascual Duarte", de Ricardo Franco. "Juguetes rotos", de Manuel Summers. "La banda de Jaider" (única aparición en imagen de Luis Cuadrado).

Venta de localidades:
Maestro Lassalle, 21
Tels. 250 64 10, 250 64 19. Madrid-16.

TRIUNFO quiere sumarse al justo homenaje que se le va a rendir a Luis Cuadrado, e invita a sus lectores madrileños a que se adhieran al mismo. Porque, al margen de su dramático momento actual, Luis Cuadrado ha formado siempre en ese grupo de profesionales que han luchado en muy difíciles años por elevar el nivel de nuestro cine y, por tanto, de la cultura española. Lo que merece todo nuestro reconocimiento.

Diego Galán y Fernando Lara – Triunfo – 3 de diciembre de 1977

Foto: Ramón Rodríguez

LUIS CUADRADO, DESDE LA OSCURIDAD

El mejor operador del cine español pierde la visión

«El homenaje que me han dado en Madrid ha sido una borrachera de felicidad»

«El cine es un mundo maravilloso y quisiera seguir vinculado a él»

A los cuarenta y tres años, Luis Cuadrado, sin duda el mejor operador del cine español, ya no podrá ponerse detrás de una cámara. Ha sacrificado algo tan valioso como su vista en aras de su profesión. Su estilo impecable queda, sin embargo, en el celuloide en casi todas las películas de los jóvenes realizadores españoles: Summers, Erice, Borau, Portabella, Saura, Patino, Chavarri... Pero la gente que acude a ver una película, rara vez se fija en algo más que el nombre de los actores o del director, olvidando todos los otros elementos que intervienen en la realización de un film. Por tanto, quizá Luis Cuadrado sea sólo un nombre glorioso para los profesionales del cine y un desconocido el público en general.

CUADRADO: Estudié en la Escuela Oficial de Cine. La carrera, que era de tres años, la convertí por propio gusto en cinco, porque cuando hice tercero pedí que me suspendieran para poder hacer más prácticas. Con ésto aproveché para conocer a dos promociones de directores que son los que me han llamado después para trabajar con ellos. Al acabar la Escuela, rodaba documentales y spots publicitarios, y estuve trabajando como operador de segunda durante dos años. Debuté como operador de primera en la película «De cuerpo presente», de Antonio Eceiza. Hice filmes en blanco y negro y luego en color. Recuerdo que mi primera película en color fue «Mañana sera otro día», en la que trabajaban Sonia Bruno y Juan Luis Galiardo.

OPERADOR

—¿Cuál es exactamente él trabajo de un operador?

El trabajo de un operador es ponerse de acuerdo con el director en el tipo de imagen que más conviene a la película para la mejor comunión del guión con la imagen. Y después de ponerse de acuerdo, se realiza como mejor crees y esforzándote al máximo para conseguir esos pequeños matices que son tan importantes. Hay que estar siempre compenetrado con el director para que te transmita el tipo de imagen que desea. Lo que sí es cierto es que a veces hay que luchar mucho con el jefe de producción para conseguir rodar en las horas de luz que a ti te gustan. El operador en un rodaje acaba por convertirse en un maestro de obras con improvisaciones que consulta con el director y si está de acuerdo, se hacen.

Luis Cuadrado ha trabajado con muchos directores y en muchas películas, como son «La caza», de Saura; «Peppermint Frappé», también de Saura; «El espíritu de la colmena», de Victor Erice; «Emilia, parada y fonda», de Angelino Fons; «Pascual Duarte», de Ricardo Franco, que fue su última película, etc.

—De todas ellas, ¿de cuál se siente más satisfecho?

Para mí todas son importantes, y no es un tópico. Todas me han dado satisfacciones. Pero si tengo que elegir alguna, diré que tengo un especial cariño por «El espíritu de la colmena».

—Y de los directores, ¿con cuál ha trabajado más a gusto?

Con todos, porque he trabajado con muchos, incluso con extranjeros. Trabajé muy a gusto con Víctor Erice, con el que tenía un gran estímulo moral, porque con él, la fotografía era casi un protagonista más de la película, como yo creo que debe serlo, pues es un elemento fundamental que debe introducirte en el film e incluso engañarte para no ver más de lo que hay que ver. Es decir, que si en una escena hay un pobre en una habitación con una vela, lo que debe verse es sólo el pobre y no el entorno que le rodea.

HOMENAJE DOBLE

Luis Cuadrado ha perdido la vista y ante mi pregunta de si se ha debido a su profesión, él responde quitándole importancia que ha sido sólo mala suerte. Luis Cuadrado es un hombre romántico y soñador, casado «con una mujer maravillosa que me ha ayudado mucho a sobrellevar mi enfermedad». *Es también uno de los personajes más entrañables del cine español y por eso sus amigos de profesión han querido expresarle su admiración y su cariño por medio de un homenaje, que se celebró hace unos días en el Cine Carlton, de Madrid. Pero no sólo el cine español le ha expresado su compañerismo, sino también el cine inglés, que le está dedicando toda esta semana un homenaje en Londres con la proyección de las películas más importantes.*

El homenaje que me hicieron mis compañeros en Madrid fue una maravilla absoluta, creo que no he sido más feliz en mi vida. Encontré amigos a montones deseosos de estrecharme la mano: yo estaba encantado de saludar a tanta gente.

—¿Que ha significado para usted este homenaje?

Realmente no lo sé. Ha sido como una operación plus-ultra, que cogen a un niño que por las mañanas recoge leña y la vende, después va al colegio y además cuida de su hermana enferma y, de repente, a este niño le ponen un traje de cuatro mil pesetas y lo llevan a Disneylandia. Fui absolutamente feliz. Nunca había oído un aplauso tan grande como el de aquella noche. El homenaje de Londres es muy halagador como técnico, pero aquí es como amigo y compañero del cine. Volví a casa destrozado de felicidad, aunque sea un poco literatura rosa era como yo me sentía; creo que no hay otra frase mejor para definirlo.

—¿Qué piensa hacer ahora?

Pues no lo sé. Quisiera seguir vinculado al cine, porque no se hacer otra cosa. El cine es maravilloso; nadie se va a quejar nunca porque no le traen un bocadillo. Es un mundo fascinante que da muchas satisfacciones. Para poner un ejemplo, te diría que es como un flirt, cuando más enamorado estás se corta, y luego sólo quedan recuerdos maravillosos, y después vuelves a empezar a trabajar con otro equipo y es otro flirt estupendo.

Así es Luis Cuadrado; un ser fuera de serie, entrañable y del que el cine español debe sentir orgullo de tenerle en sus filas.

Con Buñuel, rodaje de «La vía láctea» (1969) en Santiago de Compostela

Sara Cormenzana – Libertad – 16 de enero de 1978

Fotos: Jiménez

Hoy homenaje barcelonés a quien tan bien supo ver el cine

Luis Cuadrado: «El cine de autor realza nuestra profesión»

Hoy, lunes, en el cine Alexandra el mundo de los cinéfilos rendirá justo homenaje a Cuadrado. Para él será un reconocimiento a su tarea; para los demás la tristeza de comprobar muchas genialidades que ya no se podrán repetir más. El excelente operador español ya no ve. Y ya no podrá hacer ver aquellas escenas que lo hicieron ser único, a la vez que reclamado por la flor y nata de los directores cinematográficos españoles. Veremos hoy escenas de sus películas más importantes. Escenas donde en interiores Cuadrado obraba maravillas de naturalidad mientras que en exteriores, su fuerte y su afición preferida, luchaba con o contra una o más luces hasta conseguir el efecto buscado. Cuadrado se ha quedado sin la luz que necesitaba y el cine español está aun un poco más oscuro.

La imprescindible práctica

Luis Cuadrado se hospeda en la casa de Jaime Camino. Con él rodó su primer película en color; «Mañana sera otro día» (66). Lo acompaña su mujer Edurne a la cual recurre frecuentemente porque, confiesa, siempre ejerció una memoria fotográfica y, ahora, ya no puede. Se muestra animado y utiliza cierto suave humor negro a la hora de hablar de su imposibilidad presente.

«Yo estudié en la Escuela Oficial de Cinematografía. Y fui probando, es decir, haciendo cine con varios directores. Creo que esto es fundamental en este oficio mío. Ahora, en Ciencias de la Imagen estudian mucha teoría, pero no hacen práctica y así no se puede hacer nada. Después he ido haciendo cine, y parece que mi estilo gustaba. Ahora las cosas están bastante peor que cuando yo empecé».

La larga producción

«Yo empecé haciendo multitud de documentales. Después 25 películas como «segundo» y 55 como primero. También hice publicidad porque, por un lado, la publicidad da mucha más pasta y también porque te permite experimentar mucho más que el cine. Tiene más dinero, pueden comprar más aparatos y como el producto tiene que salir muy elaborado se gastan mejor el dinero. Haciendo publicidad aprendí más de aparatos ópticos que en el cine. Sí, siempre me ha preocupado mucho la estética. Por cuestiones complejas, pero que todo el mundo sabe, siempre es más difícil trabajar con la «estética» de una mujer que con la de un hombre. Pero en general ese no ha sido nunca mi problema. A mí me gusta trabajar especialmente en exteriores. Ahí es donde se ve el esfuerzo, la inspiración, donde te puedes mostrar satisfecho de lo que has logrado o donde lo estropeas todo. En los interiores es más fácil porque eres tú el que domina la luz.»

Directores y productores

«He trabajado con Saura, con Erice, con Camino, con Borau, bueno, con casi todos de aquellos que hicieron lo que se denominó «El nuevo cine español». No fue por nada especial, sino porque me conocían de la escuela y me llamaban. Luego ya había una amistad y un saber mutuo cómo trabajábamos y seguíamos haciendo cosas juntos. Sí, en el cine de autor el director de fotografía tiene más importancia que en producciones normales».

Escuela y resignación

«Bueno, ahora ya veis como estoy. Yo no sé que voy hacer ahora. ¿Si he creado escuela?, pues tampoco podría deciros algo muy concreto. Hombre claro, lo de Teo Escamilla es otra cosa. Hemos rodado juntos quince años. Fraile y Arribas, otra gente de mi época, tienen estilos muy personales. Es una cuestión de estilo y yo creo que los que salimos en aquellos momentos éramos personas de estilos muy marcados. Yo, por ejemplo, confiaba mucho en la inspiración.»

Hoy, por la noche nuestra y su noche de siempre, un homenaje más que merecido a Luis Cuadrado. El hombre que dio realidad a un cine que parecía de plástico.

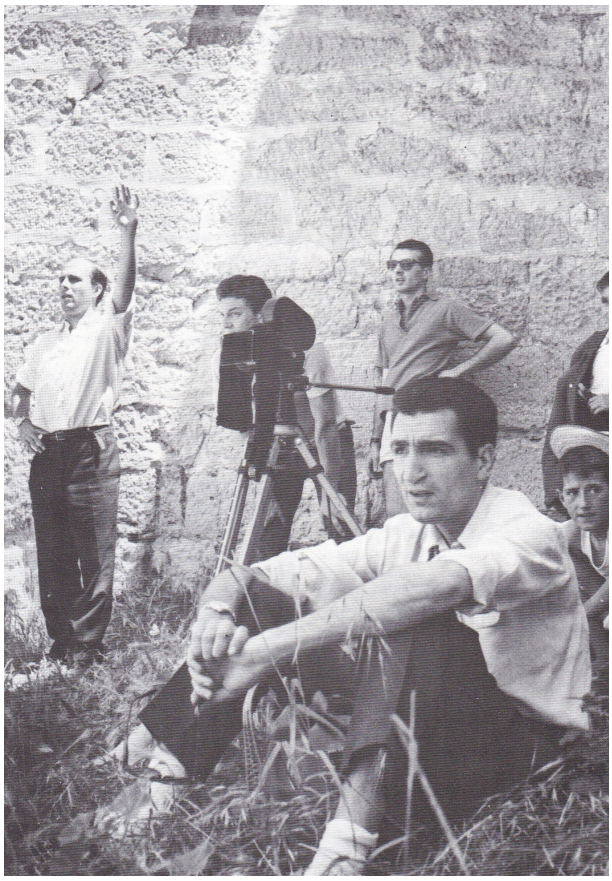
Raimundo Martínez – El Noticiero Universal – 23 de enero de 1978

Entrevista a Luis Cuadrado en el NO-DO

Hasta cierto momento tengo bastante afección al blanco y negro porque había empezado con él; y me gustaba manipular el negativo en el proceso químico del revelado. Así podía hacer muchos más inventos y pequeñas locuras para que no resultaran dos películas iguales. En cambio, el color tenía la limitación de que se podía manipular menos en el laboratorio. No se podían hacer esas barbaridades. Entonces, como no podía modificar el proceso de revelado, lo que modificaba era el rodaje. Si quieres que la película tenga una determinada tonalidad de colores, los pones al rodar. Por ejemplo, había que procurar que nadie llevara azul eléctrico en un decorado ocre, salvo que éste azul eléctrico fuese un elemento dramático. Los colores y las direcciones de luz es lo único que se puede controlar, porque después, en el laboratorio, ya no se puede hacer otra cosa que dar el tono que quieres al positivar, pues no se puede fantasear con el color. Como primer y segundo operador, he realizado un centenar de películas, a lo largo de todas las cuales he hecho experimentos y, poco a poco, he aprendido cómo hacer las cosas. Para mí, todas las películas que he hecho tienen su gracia.

CONSEJO A LOS OPERADORES DE CÁMARA: Que sean en su trabajo almas exigentes, intransigentes, porque aunque en el momento de la intransigencia todo el mundo se enfadará con ellos, luego en proyección se lo agradecerán.

RTVE – 30 de enero de 1978



Regueiro, Cuadrado, López Olea y Espiga en una práctica de Regueiro, "Sietejijas", en Fuensaldaña (Valladolid) (1960)

Rodaje de «Si volvemos a vernos» de Regueiro

Entrevista con Luis Cuadrado

—¿Cuál es tu función en una película?

La función del director de fotografía o el operador es la de llevar a imágenes fotográficas la idea dada por el director.

—¿Así de sencillo?

En ocasiones esto no resulta sencillo, algunos directores saben lo que quieren, pero no cómo hacerlo. Pienso que para un director no es importante saber fotografía, lo fundamental es que sepa qué quiere hacer, en este caso ya tienes una posibilidad de discusión creativa con el director. Si el operador es creativo, buscará algo sorprendente sobre la idea, una superación de la idea. Lo más difícil es crear, recrear más bien. Hay quien piensa que nos limitamos a captar la realidad, a fotocopiar la realidad, y no es así. Corrientemente ocurre que llega un director, que desconoce la fotografía, a un escenario y se encuentra una luz suave, grandes ventanales, un ambiente maravilloso y dice: *«Esto es lo que quiero»*, pero ocurre que la emulsión cinematográfica no es el ojo humano y por lo tanto no verá lo mismo. La película es incapaz de reproducir las cosas tal como son al natural; esa naturalidad que le ha gustado al director hay que inventarla, recrearla, y eso hay que hacerlo artificialmente, con aparatos, con luces, con viseras, con gasas, con la emulsión.

—¿Suele sugerir el director los medios técnicos a utilizar para crear la imagen?

Nunca me han dicho con qué medios técnicos tengo que resolver yo mi fotografía. Hemos discutido el tipo de fotografía, el estilo o la expresividad, y luego yo he resuelto el problema como me ha parecido. Lo único que me importaba y que me importa es que la fotografía esté en función de la historia... y eso ha sido siempre así desde mis comienzos en la Escuela de Cine... si en ésta teníamos personajes en un interior y una sola ventana al exterior, que esa ventana diese absolutamente deslumbrada, achicharrada, no sólo no me disgustaba sino que consideraba que debía hacerse así. Claro, esto en aquellos años de la Escuela, en 1959, iba en contra de lo que se consideraba el buen hacer (una fotografía compensada, sin estridencias... gris como la propia sociedad de aquellos años). Por eso, también me gustaba trabajar en blanco y negro a gamas más altas, contrastando más, eliminando grises y blanduras. Nunca me ha gustado la fotografía suave, excesivamente correcta. Prefería la fotografía más contrastada, más brillante; una fotografía que se despegase de la pantalla. En publicidad es distinto, porque los directores son más técnicos, están muy enterados de los últimos adelantos en cuestión de fotografía y ahí te piden efectos muy concretos; para un director de fotografía hacer publicidad es muy satisfactorio. La mitad de protagonismo la tiene la fotografía y te dan toda clase de facilidades en cuanto a tiempo o a repetir lo que no te gusta; incluso para importar del extranjero aparatos extraños de óptica y para trucos, si quieres conseguir determinado efecto. Fíjate, para que te hagas una idea de cómo es esta profesión el único director con el que he trabajado y sí sabía de fotografía ha sido Carlos Saura —fue fotógrafo en Cuenca o algo así— y cada vez que íbamos a hacer juntos una película le decía: *«Bueno, Carlos, a ver si hablamos y me cuentas qué es lo que quieres para esta película»,* y siempre me contestaba lo mismo: *«¡Pues como siempre Luisito, como siempre!..., ¡pues que se vea!»* Y no se hablaba más del tema, y él sí que era de los que sabían de fotografía, lo que pasaba es que nos teníamos un gran respeto mutuo, a nivel de trabajo, claro... que luego andábamos siempre de broma por ejemplo me acuerdo que en **La caza** fue él, Carlos, quien me sugirió la idea de utilizar un macro-killar que yo ni conocía, pero él sí. Creo que lo había visto en Alemania o algo así...

—¿Cómo empieza tu trabajo y cuándo?

Una vez que me han llamado para hacer una película, lo primero es leer el guión. Con él me hago una idea personal del tipo de fotografía, del ambiente fotográfico que va a tener la película. Luego, en una conversación con el director, éste me cuenta lo que quiere; si coincidimos, no hay problemas y pasamos a ver los matices; si no coincidimos, hay que discutir. Y aunque soy muy discutidor, generalmente me acabo plegando a la idea del director. Es importante la discusión creativa con el director. No importa que no sepa cómo se hace casi ninguno lo sabe lo que sí importa es que sepa qué pretende; yo siempre he tratado que la fotografía esté en función del guión y de lo que quiere el director, me preocupaba facilitar que el director pudiera moverse con mayor libertad y sin la limitación de la iluminación (de los campos de luz). Bueno, algo así me tuve que plantear en una ocasión con Manolo Summers. Yo ya había rodado con él otras películas, **Juguetes rotos** y **Urtain, el rey de la selva o así** y es de los directores que, por el tipo de cine que hace, no te da opción a búsquedas ni inventos. Es un cine muy convencional y de ficción, que sólo precisa que se vea bien. No precisa apoyaturas de la fotografía: que se vea, y que se vea bien, ¡naturalmente! Sin embargo, cuando hicimos **Adiós, cigüeña, adiós** se me planteó la necesidad de rodar con niños que, naturalmente, al no ser actores profesionales, no respetan las marcas y campos de luz y, claro, eso obligó y condicionó la fotografía y tuve que hacer un tipo de lluminación más general que permitiera evitar las marcas con el fin de que los niños se sintieran más cómodos para moverse por el decorado.

Es importante, pues, ver con el director todos los decorados en que vamos a trabajar, para tener una idea de los colores, las direcciones de luz, etc., y conocer el vestuario que se usará.

—¿En estas primeras discusiones se tienen en cuenta las imitaciones o posibilidades presupuestarias?

En esta fase, generalmente, la producción no interviene para nada. Se trata de discusiones y planteamientos más bien a nivel creativo y de concepción plástica. Muy diferente sería el caso si un director, lo cual resultaría insólito, dijera por ejemplo que quiere toda la película con un diafragma 8 en interiores, no habría más remedio que acudir llorando al productor, contárselo y pedirle la tira de equipo de iluminación.

—¿Acostumbras a localizar antes de los rodajes?

Desde luego. La localización es fundamental en exteriores, porque aquí la dirección de la luz resulta determinante; en interiores el operador controla toda la luz, pero no en exteriores. En un exterior, antes que el detalle geográfico, veo la dirección de la luz, la posición del sol en cada momento, hecho que afecta al plan de trabajo. Procuro adaptar mis preferencias de luz a la necesidad de tipo de iluminación que pide la película. No obstante, procuro tirar con el sol de contra. También es importante que en estas visitas el director te vaya explicando cómo piensa rodar cada escena, porque si es así ya puedes llevarte a tu jefe de eléctricos para que vaya anotando el material que va a ser necesario en cada decorado (arcos, cuarzos, etc.) y a la vez para que, si es posible, condiciones la luz que vas a poner a la dificultad de cada plano... En otro caso, si la película se rueda en estudio —lo que sólo me ha ocurrido dos o tres veces—, es conveniente consultar con el operador antes de construir los decorados, para dar idea sobre direcciones, posibilidades, colores del suelo y paredes, etc. La colaboración entre director, operador y decorador puede resultar decisiva.

Ya en el rodaje, si te encuentras con un decorado que no conoces, porque ha habido que cambiarlo o se ha conseguido a última hora, tienes que planteártelo todo de nuevo, pero esto no es corriente. A veces, aunque no haya habido imprevistos, cambias algo, pero eso ya es una mezcla de intuición y perfeccionamiento.

—Y ya en el rodaje, ¿cómo se desarrolla tu trabajo?

Una vez en el rodaje no hay necesidad de más discusiones —excepto que surja algo imprevisto—. Durante el rodaje la relación de trabajo es más bien con el segundo operador, que, aunque es un hombre del director, tiene una indudable relación con el primer operador, y luego, te limitas a ir pidiendo al jefe de eléctricos que vaya colocando la luz. Normalmente, no hago pruebas diarias de color, sólo los primeros días o algunos planos cuyo carácter insólito puede provocar alguna duda. La relación con el laboratorio es inmediata, no hay muchas posibilidades en cuanto a la elección de película, pues sólo contamos con la Eastman. Por otra parte, como no se haga algo fuera de lo normal, como un revelado fuera de lo común o alguna manipulación, no es muy importante el contacto previo con el laboratorio.

Una vez terminada la película, cuando se hace la copia standard, el laboratorio hace un par de fotogramas de cada plano, que une en una tira larga, por orden. Sobre esta tira se hace una corrección de color, aproximada, para la copia cero. Cada plano hay que valorarlo de forma independiente y a la vez en relación con todos. Más oscuro, más claro, más rojo, más amarillo, más azul, más frío, más caliente... Con todos estos datos se tira la copia cero, copia de trabajo, que se ve en proyección para darle al etalonador los datos de los tonos de intensidad de luz y de color. Es un trabajo conjunto, que no suele dar resultados satisfactorios del todo hasta la copia quinta. Vas corrigiendo cada copia hasta conseguir lo que quieres; algunas veces puede salir en la tercera, incluso en la primera; todo depende de la complicación de la fotografía.

—¿Qué te decide a la elección de un determinado equipo técnico? ¿Eres maniático de los cacharros?

La elección del equipo, tanto eléctrico como de cámaras, se hace siempre en función de la película y de sus necesidades. Y desde luego nunca he sido estricto ni maniático con el material que he utilizado. Tengo, claro, mis preferencias, pero en el fondo me da igual. Me importa que la cámara tenga buena fijeza de fotograma en ventanilla (sistema de garfio-contragarfio). En cuanto al negativo, nunca tuve posibilidad de elección, porque sólo había laboratorios para Eastman. Posteriormente apareció el Agfa, pero yo nunca tuve ocasión de trabajar con él. Han aparecido emulsiones algo más rápidas, con grano más fino, pero eran variaciones sin importancia. Me gusta un equipo pequeño porque he tenido que hacer muchos interiores naturales. He utilizado mucho el Sur-color italiano —pinzas pequeñas rebotadas— y el aparato más grande que he utilizado ha sido un dos kilos. Normalmente, cuando eran efectos noche y había que hacer luz dirigida, utilizaba los Sur-color, cortándolos con sus *cremer* y un par de tres cuartos, 750 W. Si había que rodar con el transfocator —un diafragma máximo de 3,5— llevaba un equipo de doses, cinco de 3 Kw, y si era posible se colocaban. Claro que si el rodaje es en un estudio, no hay más remedio que utilizar los monstruos convencionales: los aparatos de 5 y 10 Kw.

—Hiciste una película enteramente en estudio ¿no es así? Y además en plan muy clasicón. ¿Cómo fue aquella experiencia?

Sí, **Proceso a Jesús**, es la primera película que hice enteramente en plató. Se salía de lo que había hecho hasta entonces. Todo se desarrollaba en un mismo decorado que reproducía la Sinagoga del Tránsito de Toledo. Era como muy teatral. No fue el tipo de trabajo que a mí me gustaba, pero hice buenos amigos. La forma de iluminar era distinta, no se respetaban raccords de luz, sino que se colocaban las luces a cada situación según convenía. Era una luz intencionada para cada personaje o cada situación. Para mí todo aquello era nuevo... Y trabajar todo en plató, con aquellos aparatos tan grandes y desde tan lejos... no era el tipo de cine que a mí me gustaba, pero fue agradecido por conocer a todos aquellos actores: Rodero, Cafarell, Randall... Además conocí a Sáenz de Heredia y trabajé a gusto con él, porque era un mito y pude comprobar que eso que te contaban que en el cine antiguo todo eran gritos y malos modos... con este hombre no fue así, todo lo contrario.

—Sin embargo tu técnica de trabajo en cuanto a uso de aparatos de iluminación ha supuesto una cierta innovación.

Si ha sido así, no me he dado cuenta; creo que he hecho lo normal. Yo siempre he buscado la fotografia realista, esto es, que reprodujese lo más fielmente posible la sensación de la realidad, de lo que yo llamo una fotografía expresionizada. Es decir, buscaba no tanto esa realidad minuciosa sino la sensación, la emoción que nos provoca. Normalmente he llevado un equipo de treinta pinzas y un par de 750 W (tres cuartos) Las lámparas de cuarzo aparecieron cuando ya era primer operador, y aunque más potentes que el Sur-color, nunca me decidí a cambiar, porque, como me gusta rebotar en paredes blancas y el cuarzo tiene un gran poder calorífico, terminaba tostando los papeles. Por otra parte, salen más caros. Las lámparas cuestan mucho y siempre he tenido un cierto sentido de ahorro —como si fuera yo el productor—. En exteriores no utilizo arcos, porque no me gustan. Además, si pudiera llevar doce arcos, como los ingleses, todavía..., pero para llevar dos, prefiero no llevar ninguno. Me gusta trabajar con emulsiones muy sensibles, porque así puedes pintar con la luz. Al necesitar menos luz, es mayor el dominio de la situación. No me gusta utilizar otros filtros que los imprescindibles de corrección de temperatura. Para mí, la película Eastman tiene un serio inconveniente: las tres capas juntas, el sistema Tri-pack. Sus aparentes ventajas se convierten en problema a la hora de etalonar, pues,

sistemáticamente, al corregir un color se modifican los otros dos. Y no hay solución posible. Con el technicolor no existe este problema pues se trabaja con tres matrices diferentes, una para cada color, con lo cual la corrección de uno no afecta a los otros dos, así se puede conseguir una mayor calidad de registro cromático en las copias. Y luego, si ruedo en estudio, lo ideal es elegir una cámara pesada, por la autonomía que ofrece tener chasis de más de 300 metros y no tener que andar cambiando a cada momento.

—¿Has tenido libertad para elegir si hacías la fotografía en blanco y negro o color? ¿Te ha preocupado este tema?

Siempre me ha preocupado que la fotografía esté en función del guión y de los deseos del director. Cuando yo empecé lo hice en blanco y negro; apenas había fotografía en color y me gustaba. Creo que desde el principio tuve muy claro lo que quería conseguir y por qué. Lo único que me importaba y que me importa es que la fotografía esté en función de la historia.

—¿Tenías tan claro tu estilo desde el principio?

Nunca me ha gustado la fotografía suave. Me gustaba rodar en esas condiciones que la marca de fábrica de la película desaconsejaba totalmente, porque, además de lo que decía la casa, yo quería ver por qué no iba a poderse rodar en esas condiciones. De esta forma siempre acababas consiguiendo hallazgos que luego utilizabas en otras películas. No echaba en falta el color porque además, con el blanco y negro, era el espectador quien reconstruía psicológicamente los colores; esto forzaba al director de fotografía a sugerir tonos y colores mediante la gama de grises; y además durante mucho tiempo tuve bastante apego al blanco y negro, más que nada porque me gustaba manipular el negativo durante el proceso de revelado..., así podía hacer muchos más inventos y pequeñas locuras para que nunca me resultasen dos películas iguales. Por eso creo que tengo un especial cariño por la escena de **Nocturno 29** que tenía una foto totalmente rota. Para conseguir aquello hice pruebas con todo. Cada sugerencia de Portabella, el director, me llevaba a probar un nuevo efecto o un nuevo material... probamos con internegativos, positivos, con alto contraste, grano ultrafino, bueno, la torta... en realidad no sabíamos cómo, pero sí sabíamos qué queríamos hacer, aunque no teníamos ni idea de cómo hacerlo.

Y por fin se me ocurrió meter en cámara negativo de sonido y salió. Ahora, de verdad, te digo que si volvieran a pedirme una cosa igual, pues... seguro buscaría otro procedimiento para conseguirlo..., porque lo que no concibo es aburrirme y repetirme; hacer las cosas igual una y otra vez no va conmigo. Luego, a lo largo de todas mis películas he hecho experimentos y, poco a poco, he aprendido cómo hay que hacer las cosas. Esto lo he visto desde el primer momento absolutamente claro, aunque lógicamente al principio no sabía cómo conseguirlo, porque tenía menos profesión. Para mí la fotografía tenía que ser tan realista que consiguiera que el espectador creyera que era verdad para, luego, poder deformarla lo suficiente que sirviera al drama de la película y sin que el espectador fuera consciente de que estaba falseada. Se trata de hacer una fotografía aparentemente realista, pero expresivizada para darle mayor eficacia dramática... En realidad el único secreto de la fotografía realista está en reproducir al máximo los valores de la luz natural. Todo así de sencillo, porque las cosas mejores no tienen por qué ser complicadas; al contrario, tienen que ser sencillas.

—Cuando hiciste tus primeras películas en color, ¿reflexionaste sobre lo que suponía?

Al principio estaba extendida la idea de que el color era más adecuado para películas ligeras e intrascendentes, mientras que el blanco y negro resultaba mejor para el género dramático, dado que el color quitaba dramatismo a la historia. También nosotros pensamos al principio de esta forma, creíamos que ciertas películas debían hacerse en blanco y negro en función de su dramatismo; luego nos dimos cuenta de que no era así, de que el color podía adecuarse a cada historia, a cada género. Hablando con pretensiones de calidad, para el director de fotografía es más difícil, más trabajoso, iluminar el color. Cuando no hay esas pretensiones creativas, con el color se puede salir del paso, quizá, con mayor facilidad. Hoy en día el espectador, cuando ve una película en blanco y negro, ya exige una muy buena resolución, una gran calidad, mientras que en el color es más fácil hacer colar el pastiche.

Una de las dificultades del color, inexistente en el blanco y negro, es la temperatura de color de las fuentes de iluminación. Habrá horas en las que el predominio de radiaciones coloreadas en el exterior es demasiado alto. No podemos mezclar fuentes de iluminación —incandescentes con cuarzos, etc—. Si fuéramos estrictos con las normas sobre temperatura de color y midiésemos la de cada lámpara, acabaríamos por no poder rodar. Al final hay que olvidarse de tanta norma y no preocuparse demasiado por ciertas varaciones.

Otro trabajo adicional del color es el etalonaje, mucho más minucioso y complejo que con el blanco y negro, porque, además de la variable de la densidad (más claro, más oscuro), nos vamos a encontrar con la variable de color (tono), que encima es un problema de gusto absolutamente subjetivo.

—Y el estilo...

Si he tenido un criterio fotográfico diferente, un estilo, o como quiera llamarse, tanto en películas en blanco y negro como en color, o cuando me han pedido una fotografía convencional o cuando la querían imaginativa, si en todas ellas ha habido un criterio éste ha sido el realismo. Quería dar una imagen de la vida lo más realista posible para que fuese creíble para el espectador. Y para que éste se lo creyera tenía que creérmelo yo antes. Y nunca me creí esos rostros en contraluz perfectamente iluminados y tampoco esos efectos día en interior, donde se ve una sombra definida y recortada; siempre intenté evitarlo. Nadie me lo enseñó, pero dirigir el chorro de luz sobre una superficie blanca de tal manera que enviábamos al decorado una luz difusa que no producía esas desagradables sombras; como ves, el único secreto de la fotografía realista radica en reproducir al máximo los valores de la luz natural.

—De alguna manera, tu estilo y tu éxito han estado profundamente ligados a dos nombres, Querejeta y Saura. ¿Qué han supuesto uno y otro en tu carrera?

A mí, Querejeta me ha hecho operador. Cuando me presentaron a Elías, él ya tenía una productora y había hecho una coproducción americana y otra película con Grau (**Noche de verano**). Fue mi amigo Eceiza, con el que había estudiado en Madrid, el que un día me dijo: *«Te voy a presentar a un productor»* —por Elias—, y recuerdo que me citaron en una cafetería detrás del edificio España. Cuando llegué me presentó a Elias y de buenas a primeras —antes de dejarme reaccionar, casi— me dijo: *«¿A ti te interesaría hacer tres películas y seis documentales al año?»*, y cuando recobré el conocimiento pude decir: *«Sí señor...»* Y ya desde entonces... bueno, no es que empezáramos a hacer nada hasta que me llamó para la película de Antonio (Eceiza) **De cuerpo presente**. Pero no lo puedo olvidar... aquel señor que le decía a uno que empezaba a trabajar en el cine: *«¿Quiere hacer tres películas y seis documentales al año?...»* ¡Imagínate! Y luego no es que fuera así exactamente, porque no se hacían tantas películas, pero no por falta de ganas; para mí ha sido un productor absolutamente bueno, y para todos, modélico; porque su sistema es bastante modélico para los que colaboran con él, puesto que a cada técnico le respeta su trabajo y le da las facilidades que necesita para desarrollarlo.

Yo recuerdo, por ejemplo, que cuando rodamos **Peppermint Frappé** me permitió tener a todo el equipo de rodaje esperando toda una semana en Cuenca a que se nublase para rodar una secuencia, bajo un paseo arbolado y que yo sólo la veía con el sol nublado. Yo creo que el gran acierto de Elías fue hacer un equipo de gente excelente, que él mismo se encargó de ir seleccionando y, claro, tener un equipo suyo resultaba mucho más funcional que ir cambiando de equipo para cada película ¿no?, porque cada uno se responsabiliza mucho más de su trabajo de equipo para cada película ¿no?, porque cada uno se responsabiliza mucho más de su trabajo...

—¿Y qué supuso Saura en tu carrera?

Fue algo parecido. En otra dimensión, pero también muy importante. A Carlos le conocí haciendo **La caza**. A mí siempre me ha inspirado un gran respeto porque es un técnico, es decir, sabe contar en cine como nadie, además es fotógrafo, muy bueno, por cierto... Es un excelente técnico. Por ejemplo, la utilización del *macro-kilar* no fue un empeño mío, sino de Carlos; fue él quien realmente introdujo la utilización de este tipo de objetivo, que permitía enfocar a cortísima distancia y ofrecer mínimos detalles a toda pantalla; creo que fue la primera vez que se utilizó este objetivo en España, y nos costó un poco encontrarlo... pero él sabía lo que quería conseguir.

A mí lo único que me ha pasado con Carlos es que me gusta mucho cómo lo hace, pero lo que no me ha llegado nunca a gustar es lo que hace; es decir, su mundo a mí no me dice nada. Excepto **La caza** y **Stress**... el resto de sus películas no; no entro yo en las películas de Carlos. Es un mundo que me parece marciano, o sea, no me parece de este mundo; ni de mi mundo, desde luego, ni de ningún mundo que yo haya recorrido o tocado de cerca... es verdad, y aprecio a Carlos porque hemos trabajado mucho y es una excelente persona, y además es un director con el que se puede hablar y discutir de fotografía porque sabe mucho... y eso es muy importante para un operador, tener un director que realmente entienda y poderle hablar en un lenguaje que comprenda.

—Voviendo de nuevo a los cacharros, ¿con qué cámara y que óptica te ha gustado trabajar?...

Bueno, ya te he dicho que nunca he sido muy exigente o maniático con las cámaras. Me bastaba con que tuviera una buena fijeza de imagen. Lo que sí me preocupaba más era la elección de la óptica.

La óptica también se elige en función del tipo de película que se va a hacer, del estilo fotográfico buscado. Todas las películas que yo he hecho me han exigido una fotografía bastante contrastada, bastante definida, una óptica de bastante arranque. Al principio utilizaba los Schneider, y luego me pasé a los Cook, porque ofrecían más posibilidades. Hay objetivos que presentan determinados problemas: con el ojo de pez, por ejemplo; como se ve todo, cuando ruedas en interiores tienes serias dificultades para colocar las luces, en este caso hay que trabajar en decorados o localizaciones muy específicos, en los que se pueda recurrir a ventanas para meter la luz. Teóricamente sólo puedes meter la luz desde detrás de la cámara y esto es bastante horroroso. También el *zoom* plantea problemas porque como está construido con una serie de lentes, no tienen la misma luminosidad que la óptica convencional; en este caso tienes que cuadruplicar la luz. Ahora ya hay *zoom* más luminosos, pero de todas formas conviene tirar a plena abertura porque estaríamos en las mismas. Ahora los objetivos *zoom* tienen suficiente calidad como para poder montarlos en la cámara como si fuesen una torreta y disponer así de una amplia gama de distancias focales. Por otra parte, están los objetivos superluminosos, que, aunque sólo haya angulares, resultan un recurso formidable en situaciones de escasa luminosidad. A mí me ha dado lo mismo trabajar con un tipo de óptica o con otro, con tal de que el director me lo advirtiese de antemano y no saliese de repente, cuando ya estaba iluminado todo, con que quería utilizar el *zoom*, lo cual hubiera supuesto tener que cambiar todas las luces. Y desde luego, siempre me ha gustado utilizar ópticas que el espectador normal no veía, que permitieran presentar el tema desde una perspectiva que el espectador no apreciara en la realidad. Siempre me gustaron los teles, por lo insólito de la imagen amplificada.

—¿Cómo preparabas un plano? ¿Utilizabas visores?... ¿qué tipo de fotómetros?..., ¿cómo medías la luz?...

Nunca he usado el visor monocular. Cuando ya tienes costumbre sabes sin necesidad de comprobarlo el campo horizontal y vertical que va a abarcar cada objetivo según la distancia de tiro a que se encuentre y como manía personal siempre he utilizado exposímetros para luz incidente.

Prácticamente nunca he medido luz reflejada. En interiores es normal que se mida siempre luz incidente, pero en exteriores hay operadores que miden luz reflejada e incluso lo recomiendan las casas. Yo he utilizado siempre el Spectra Combi 500 y, cuando empezaba, el Weston Master —que era muy bueno para luz reflejada—, aunque también tenía para incidente un Invercon. Normalmente hacía una medida de luz principal y otra de luz de relleno. Esta relación entre una y otra es la que nos da el contraste plástico de la fotografía. Por ejemplo, para una determinada escena tenía que darle un carácter de contraste de 1:8 (tres diafragmas de diferencia); primero ponía la luz baja a ese tenor y luego daba las luces altas y las medía. De esta manera, si me daba un 5,6 en un lado de la cara, en el otro tenía que tener 4,0. Al poner las luces primero ponía la luz para el 2,0 (que me cogía toda la cara, por supuesto), y luego, sin apagar ésta, daba la directa, la luz clave, para que la unión de las dos (la dirigida o principal y la de relleno) me diera el 5,6. Si quieres trabajar a plena apertura, con el 2,2, ocurre lo mismo. Por ejemplo, con el 100 ASA, el Eastmancolor. Supongamos que el 2,2 fuesen 64 *footcandles*, de 64 eran... 32, un diafragma; 16, dos diafragmas y 8, tres diafragmas; entonces ponía primero 8 *footcandles*, para suavizar y luego 64 para luz principal, y ya está, tiras a 2,2 de diafragma y listo. La relación de contraste no era fija, variaba mucho en función de las características de la secuencia, del decorado, del momento dramático. En una comedia metes una relación 1,2 y queda todo suave y maravilloso. Con esta escala de contrastes hay que tener en cuenta lo que se llama el umbral mínimo, que es un punto luminoso de respuesta nulo. Tres diafragmas de más, o cuatro a veces, es lo que en ocasiones he usado para que se adivine un poco la cara, al borde del negro total. Un negro en el que se adivinase un poco el blanco del ojo, un brillo... cualquier cosa.

A veces he utilizado un fotómetro Asahi Pentax de pistola. No para iluminar, pero sí resulta muy cómodo sobre todo para recortar contrastes, para un buen *raccord* de luz. Te pones frente a la escena desde la cámara, y tienes un personaje, una ventana, un plano. Entonces mides las bujías de la pared (32 bujías) y lo apuntas, la ventana se dispara a 250 o más y la cara tiene 64 bujías. Apuntabas todo esto y si había que reproducirlo al día siguiente o un mes después, no había problema. También se utiliza este aparato para cuando tienes que rodar con tele y hay una diferencia acusada y desproporcionada. En interiores se mide en *footcandles* y en exteriores el Spectra tiene unas chapas para cada valor de sensibilidad en grados ASA, que ya te dan directamente el diafragma.

El termocolorímetro no lo he usado nunca, sería desesperante. Estrictamente en exteriores habría que llevar un juego de filtros que te fuera modificando de 100 en 100º K, pero esto no se hace, pues habría que estar continuamente modificando los filtros. El 85 B, por ejemplo, se utiliza cuando hay demasiado azul, no sólo en alta montaña, sino también en una calle que tenga una sombra muy grande contrastada con el sol, porque esa sombra suele ser muy azul.

—¿Eras aficionado a utilizar filtros en cámara?...

La película Eastman es un negativo para luz de incandescencia, 3.200º K. Como en el mercado no hay otra película, para exteriores se usa la misma emulsión, generalmente la luz de exterior viene a ser de 5.400º K y por ello hay que corregir la luz que entra por el objetivo mediante un filtro anaranjado, que rebaja la temperatura de color de 5.400 a 3.200, que es la de la película. Si se quiere rebajar un poco más, tenemos el filtro 85 B, un poco más anaranjado. También usamos los filtros neutros, para rodar en exterior sin necesidad de cerrar demasiado el diafragma. Son filtros que se adicionan al 85, el 85N3 reduce un diafragma; el 85N6, dos; el 85N9, tres. He utilizado mucho estos filtros de efectos para evitar brillos o para efectos noche.

—¿Y filtros de efectos?...

Sí, también he utilizado filtros de efectos... el polarizador que se suele utilizar para evitar los brillos y también para efectos noche (noche americana)..., porque oscurece los azules; si se pone de determinada forma la cruz, según la incidencia del sol, oscurece los azules... con este filtro no puede hacerse una panorámica grande porque el cielo se te oscurece o aclara según el ángulo de giro. También he utilizado los difusores para que pierda un poco de dureza la fotografía y ahora también existen los *low contrast* que sencillamente, bajan el contraste; otros son los *fog* niebla, que dan un aspecto nebuloso a la imagen; yo los he utilizado exclusivamente como efectos especiales. En blanco y negro utilizaba mucho un número 25, un rojo muy denso que alteraba totalmente el contraste de la imagen.

—Si no recuerdo mal, en ***El jardín de las delicias*** *debiste utilizar algún filtro* fog *por las luces destellantes de la secuencia del sueño...*

Sí, ya recuerdo..., pero no eran filtros. **El jardín...**, tenía una secuencia en la que había una fotografía especial, un tipo de expresión especial. Era un sueño del protagonista (José Luis López Vázquez) que se creía un niño y su tía que era Lina Canalejas entraba en la habitación para darle un poco de celegumín... Entonces, para marcar este sueño y porque pensé que le iría bien al estilo onírico de la secuencia no hacer el consabido *flou* de filtro o de vaselina que se suele utilizar en estas ocasiones, lo que hice —se lo propuse a Carlos y aceptó— fue deslumbrar absolutamente la secuencia aquélla, hasta el punto de que tenía tres o cuatro diafragmas pasados (de más), es decir, dieciséis veces más de luz de la que necesitaba para el diafragma que se ponía, lo que resultó muy eficaz, porque entre los colores pálidos y todo deslumbrado y entrando una luz por la ventana como destelladora, al cruzar la actriz por delante casi se deshacía. Todo colaboró, los colores pálidos del decorado, el vestuario de la actriz, unos visillos grandes en las ventanas que se movían con el aire, una canción de Imperio Argentina... Todo, todo eso junto colaboró a crear la expresión onírica.

Hubo otra película en la que en contra de mi costumbre no tuve más remedio que utilizar un filtro difusor *(low contrast)* y quedó muy bien. Fue en **Mi querida señorita**. José Luis López Vázquez, en la primera parte de la película, hacía de señora y se trataba de sacarla bella y favorecida; hubo que cuidar la fotografía sólo con el fin de sacarla favorecida, así que utilicé un filtro difusor en contra de mi costumbre, pero se trataba de dar suavidad a la fotografía y sobre todo a la cara de José Luis que, a pesar de estar muy bien maquillado. tenía que parecer una señora.

—¿Cuáles eran tus preferencias en cuanto a los tipos de película y la sensibilidad de las emulsiones?

Las emulsiones de alta sensibilidad evidentemente facilitan mucho el trabajo del director de fotografía, porque necesitan menos luz y, por tanto, menos tiempo. Este es un capítulo muy importante en el cine, porque no podemos olvidar que es una industria; uno puede ponerse a hacer arte, pero siempre en un tiempo muy limitado. La emulsión de 100 ASA se revela muy bien a 400 ASA, dando una buena imagen, con cuerpo, no una imagen ala de mosca, como la llamamos nosotros.

—¿Qué es exactamente ala de mosca?

Ala de mosca es el negativo que está un poco subexpuesto y, al querer hacer bien el positivo, al darle una luz de positivado como si el negativo tuviera cuerpo, te queda ese color como lavado, los negros como transparentes, grises...

—¿Tienes preferencia por trabajar con poca luz?

Sí. Desde luego yo prefiero trabajar con negativos más rápidos, porque puedo usar menos luz. Casi siempre he trabajado en interiores naturales, donde tienes menos posibilidades de meter luces e incluso, a veces, hay que usar la luz del día si estamos en un interior con efecto día. Además, la producción exige el mínimo tiempo posible. Cuantas menos luces tengas, menos tardan los eléctricos en ponerlas. Por otra parte, con poca luz, se dominan mejor los pequeños decorados. Utilizar un diafragma alto destruye bastante las posibilidades de la luz, limita mucho, mientras que al trabajar con un diafragma bajo se puede pintar con la luz. Con aparatos pequeños la dominas mejor, la controlas con más facilidad.

—Cuando no has tenido más remedio que utilizar aparatos de iluminación, ¿por dónde iban tus preferencias?

En exteriores se utilizan los arcos voltaicos minibrutos, con lámpara azul, o bien lámpara blanca y filtro azul delante y, además, los aparatos de reflexión: las pantallas y las telas (la pantalla blanca). Esa sábana —que aquí, en España, he usado únicamente yo— la utilizaba como aparato de reflexión. Ponía a los personajes en contraluz y, en vez de suavizarlos con arcos, con pantallas o minibrutos, ponía esa sábana blanca sobre la que incidía el sol y reflejaba la luz blanca, purísima, sobre los personajes. Cuando tienes a los personajes en primer plano, en primer plano tres cuartos o plano medio, ésta es la mejor solución, porque la pantalla da una luz muy dura y muy direccional, mientras que de esta forma tenemos una luz muy homogénea y nada dura, que, además no hace sombra.

—¿Dónde y cómo se colocan las pantallas?

Hay que colocarlas justo encima de la cámara, encima del objetivo. Se sujetan con unas riostras, como si fuera una pancarta, como el sol viene hacia la cámara, rebota y suaviza a los personajes que tenemos en contraluz. Las pantallas, aunque las hay de dos caras, brillo y mate, siempre dan una luz un poco dura; las he utilizado cuando necesitaba esta luz dura para llenar algunos fondos, pero nunca para primeros términos, porque es una luz muy fea. Los arcos voltaicos tienen carbones para diferentes temperaturas de color. Yo,

normalmente, los usaba con carbones de blanco y negro, que tienen algo más de 3.200º K y luego les ponía una especie de limoncillo o *green*, una gelatina verdosa amarillenta, que baja la temperatura de color. Para interiores, cuando hay que compensar, sólo utilizo arcos cuando no me queda otro remedio, porque el arco me da una luz que me produce una sombra. Siempre que he usado arcos ha sido a larga distancia..., o con el efecto noche americana. En cualquier caso, si no habia más remedio, colocaba los arcos por detrás, en el eje de la cámara, dirigidos a los personajes, y luego, por delante, como a un metro de los arcos, una superficie grande de papel transparente-translúcido. En exteriores no puedo ver otra sombra que la del sol. En **Pascual Duarte**, para conseguir el efecto de ese sol tan tremendo, se dejó el negativo un poco pasado y después, al etalonar, volvió a sobreexponerse.

—***Condenados a vivir*** *creo recordar que transcurría totalmente en exteriores...*

Sí, era casi todo exterior; creo que solamente había una secuencia..., la de la violación, o quizás otras más que eran interiores. Fue un rodaje muy bonito y quedó una imagen realmente bella. La rodamos en el Pirineo, junto al Aneto y pasamos un frío horroroso... a 25 grados bajo cero. Tato (Romero Marchent) buscaba una foto dura, cruel casi, como la misma historia que contaba de los evadidos encadenados entre la nieve y los aludes. Fue realmente duro. No llevé nada de apoyo. Ni grupo electrógeno, ni arcos, ni nada. Además hubiera sido imposible... Teníamos que llegar andando cada día. Era casi como un reportaje. El único problema que me planteó la fotografía fue evitar el exceso de radiaciones azules consecuencia de la nieve y la altura... y eso era fácil e inmediato, simplemente suplementábamos el filtro Wratten 85A —de exteriores— con otro W85B que es un poquito más caliente y con eso ya se evita el exceso de dominante azul. A veces todavía teníamos que añadir otros 28, si no, a esas alturas, y con tanta nieve, las sombras quedaban totalmente azules.

—*No te gustaba complicarte el rodaje con aparatos...*

No, desde luego. Prácticamente yo he usado siempre el palio blanco... y mucho nublado, porque me gusta el color que se obtiene. A veces para no complicarme con un grupo electrógeno, llevaba un flash continuo, por si en los primeros planos se necesitaba un ligero toque de viveza en los ojos... También en exteriores hay quien utiliza material de incandescencia, con un filtro azul, blue del 25, 50 o 100.

—Fundamentalmente, tú eres un director de fotografía de interiores, de sombras. ¿Cómo preparabas esa luz?

En interiores se usa la luz de incandescencia: proyectores que permitan concentrar la luz; cuando yo comencé en el cine, empezaba a dejarse de rodar en plató para ir en busca de escenarios naturales, esto favoreció el uso de sistemas como el Sur-color y el Color-tran, que se adaptaban perfectamente a esas condiciones de rodaje en lugares tan reducidos. Aparte de toda esa gama de grandes proyectores, existían esas pinzas con una lámpara. Yo usaba la Par 38 de 150 W, que subvoltaba hasta conseguir la temperatura de color que necesitábamos. También se usaban barricudas —barras de aluminio reforzado, extensibles con un muelle y con unas ventosas en los extremos, que se ajustaban al tamaño de la habitación, apoyándose en las paredes—, en las que se colocaban las pinzas para dirigir la luz. Si los interiores eran grandes, incluso podía usarse alguno de esos grandes proyectores. Los cuarzos, sistema parecido a las pinzas, nunca los he usado, porque dan mucha temperatura de color. La ventaja de la Par 38 es que se puede subvoltar hasta 185 o 190 W, para obtener la temperatura de color adecuada, con una más larga vida que las *photoflood*. También en interiores se usaban las *photoflood,* con el mismo tipo de pinzas, pero con una lámpara absolutamente blanca, esmerilada, que da muy buena luz. El problema está en que esta luz es más difusa, no es fácil de dirigir ni tan intensa como la otra. La Par es más direccional.

Cada operador tiene sus manías; unos usan cuarzos, otros llevan *floods*, otros material de incandescencia, el material convencional de doses y tres cuartos, que a mí no me gusta porque no puedes ni moverte en el decorado. Claro que si éste es grande no hay más remedio. También hay que llevar sedas, gasas, *cremers*, etc., para suavizar, atenuar y recortar la luz. Prefiero trabajar con poca luz, unas pocas pinzas y de poca intensidad para poder pintar, el operador tiene que saber pintar con la luz...

—¿Es quizá por esto que tienes fama de ser un tanto tenebrista?

Pues no sé. A lo mejor porque me gusta el misterio... cuando hice **La casa sin fronteras** me sentí muy a gusto, porque aunque Olea me pidió una fotografía muy específica y aunque no tenía ningún invento que experimentar,

había que retratar el ambiente de misterio. Quedé muy satisfecho... Quizá como la historia era de misterio y yo soy un fotógrafo bastante oscurantista pues no le fue mal. Además, siempre recuerdo un dicho de mi padre, que era pintor de vidrieras, y me decía: *«Cuando tengas una parte de decorado en el que pruebes a poner una luz y no te guste, a poner otra y no te guste, y a cambiarla una y otra vez... en cuanto tengas la menor duda déjalo en negro que aciertas siempre...»* ¿Te das cuenta? Déjalo sin luz específica —decía—; y así lo hacía.

—¿En alguna ocasión tuviste que resolver la iluminación con aparatos inadecuados por imposibilidad de eliminarlos o sustituirlos?

Sí, aunque no he hecho demasiado reportaje, que es donde te surgen estas papeletas, en ocasiones me he encontrado con los fluorescentes, sin posibilidad de sustituirlos por otras lámparas más aceptables. Es cuestión de resolver el problema con ingenio. Generalmente el fluorescente nos produce una iluminación cenital, con el consiguiente oscurecimiento de ciertas partes del rostro. Su gama de temperatura de color es bastante variada. Suavizar esas sombras producidas por el fluorescente con la luz habitual de rodaje es casi imposible, por la compensación de temperatura de color. El sistema es pedir en el mismo lugar un par de fluorescentes iguales a los que están en el techo, para que no haya ninguna diferencia de temperatura de color, porque si la dominante es azul, rosa o verde, pero homogénea, no hay problema, porque lo puede solucionar el laboratorio al etalonar. Pero si se usan fuentes de iluminación distintas no hay forma de arreglarlo después.

También, en otra ocasión utilicé otra lámpara un poco especial, la luz estroboscópica, que tuve que usar en la película de Jaime Camino, **Un invierno en Mallorca**, para la secuencia del sueño. Eso sólo tiene un misterio. Buscas la luz en cuestión, es decir, que destelle a un cierto ritmo y con una luz blanca muy intensa y, para rodar, hay que quitar el obturador de la cámara, aquí la obturación la tiene que hacer la luz. De otra forma sería casi imposible la sincronizacion de ritmos de *flashes* con el movimiento del obturador. Por supuesto, a la hora de medir la luz es imposible... hay que tirar a toda abertura, y que Dios te ayude.

—Creo que esa fue una película interesante fotográficamente. Recuerdo que había una iluminación amarillenta como de candiles, el efecto de la grifa que nos acabas de contar, unos exteriores magníficos, nublados... ¿Qué recuerdas de aquel trabajo?

Fue bastante complicado y trabajoso, porque Jaime quiso la sublimación del realismo y quiso que se reprodujese la misma luz que había en los interiores-noche de la época, es decir, que estuviesen iluminados por velas de cera o candiles de aceite.

Para conseguir ese efecto primero reproducíamos la escena con la luz de la vela, entonces se colocaba a los actores en sus posiciones, se apagaban todas las luces y se encendían las dos o tres velas que hubiera. Y eso es lo que había que reproducir. Fue muy trabajoso. Teníamos que utilizar una luz muy tenue y amarilla; los aparatos con gelatinas amarillas y todos absolutamente recortados y con luz muy escasa, porque una vela apenas alumbra nada. Todo fue muy complicado, de cortes de luces muy exactos; además, la luz de suavizar en vez de amarilla la hacía blanca para que los fondos quedaran en negro o grises, pero no amarillentos, porque si no hubiera parecido que estaba rodando con luz blanca y luego había virado a amarillo, y eso a mí no me gustaba. Este exceso de realismo fue voluntad expresa del director que tenía muy claro que su historia de Chopin y George Sand enunciaba el tópico romántico para mostrar los pequeños dramas cotidianos de la pareja. Era, en cierta manera, una desmitificación de la historia romántica entendida como todo belleza y pasión.

—¿Y la lupa de contraste que vemos colgando del cuello de tantos directores de fotografía?

Bueno, eso es como el visor que se cuelgan algunos directores; al principio no te lo quitas de encima pero con los años acaba siendo un estorbo inútil... La lupa de contraste la utilizo sólo para dirigir los aparatos de iluminación y, a veces, para que el director se haga una idea del contraste con que va a quedar. El efecto de esta lupa consiste en igualar, en rebajar realmente, la latitud enorme del ojo humano, aproximándolo a la corta latitud de las emulsiones. Al iluminar un decorado siempre queda mucho más brillante a los ojos del operador de lo que luego va a resultar en la fotografía. Ahí está el misterio de saber ver las sombras, en fotografiar las sombras. La lupa te permite ver detalles, que antes veías con luz, más oscuros, como van a resultar en la pantalla.

—¿Qué problemas te planteaba rodar en exteriores?

El problema del rodaje en exteriores radica en que el sol es inexorable, la luz no puede ser modificada, ni su dirección, ni el que haya sol o no. Uno está un tanto vendido, hay que ir a lo que salga. Esto no tendría importancia si la secuencia fuera corta. El problema se plantea cuando el rodaje dura más de un día, porque hay que mantener el raccord de luz. Este es el mayor problema de los exteriores, junto con el de determinados efectos.

—Se ha hablado mucho de la famosa hora mágica u hora bruia y de tu atracción por esta situación o ambiente anímico...

No sé si es un especial atractivo... Ya te he dicho antes que yo trabajo en función de la historia, quizás ha sido casualidad o a lo mejor es que yo he influido en los directores para que rueden en ese ambiente. No sé. Honradamente no te puedo decir... Técnicamente, el exterior amanecer sólo puede rodarse de dos maneras. Si la secuencia es muy corta hay que hacerlo amaneciendo. Si necesitamos un solo plano hay que hacerlo en el puro amanecer, cuando está saliendo el sol o incluso un momento antes si queremos ver su aparición progresiva. Si la secuencia tiene dos o tres planos y está muy bien ensayada, pueden hacerse progresivamente. Si hay un gran plano general, evidentemente hay que rodarlo al salir el sol, pero luego, en los planos cortos en que no se ve el cielo, ya da igual. Si el día está nublado puede seguirse rodando, pero si el sol sale en seguida no hay solución, porque resulta muy difícil andar controlando esa luz con palios y telas. La luz se mide como si fuera día nublado. Se mide la luz incidente y no hay más problemas. Si tenemos al sol amaneciendo a contraluz, subiendo por detrás de los personajes, a la hora de medir hay que tener en cuenta la corrección normal de los contraluces. Quizás en estos casos convenga reforzar —si no queremos obtener puras siluetas— con un minibruto o un arco. Depende del plano que se vaya a hacer, porque para un primer plano basta con un flash continuo.

—Y al atardecer...

Con el exterior atardecer, la hora bruja, ocurre igual que con el amanecer. Se mide como si fuera un día nublado. Se puede plantear algún problema especial si hay una luz —hoguera, faros de un coche, etc.—, que domine más que la luz normal, en este caso hay que hacerlo en la hora bruja para que la hoguera

marque más. De esta forma, siendo más fuerte la luz de la hoguera que la del atardecer, mides la luz de la hora bruja y luego la bajas en el laboratorio, con lo que la hoguera queda correcta: baja la luz general, se oscurece y la hoguera queda con la brillantez necesaria. Al rodar hay que olvidarse de la hoguera, como si no existiera. Mido la luz del atardecer, diafragmo conforme a esta luz y, al positivar, si no lo tocara quedaría como un efecto día nublado, pero al bajarlo de luz consigo el efecto buscado, y el negativo sigue estando correctamente hecho. Si al rodar dejásemos el plano o la secuencia cortos de luz, podría salir bien, pero sin una total seguridad, no podríamos modificarlos en laboratorio. Conviene tener siempre el negativo bien expuesto para poder jugar con él hacia arriba o hacia abajo.

En una ocasión tuve que hacer un truco, pero fue en una secuencia excesivamente larga: era un atardecer, cuando el sol estaba a punto de meterse... esos cinco minutos en los que el sol está hecho un huevo frito y manda una luz muy naranja y muy baja, cuando las sombras son larguísimas. Era una secuencia del *sketch* de Egea en **Los desafíos**, rodada en el campo. Alfredo Mayo y Fernando Sánchez Polack van a matar a dos chavales con unas picas. La secuencia tenía treinta planos, más o menos, y no podía hacerse de ninguna forma en un solo día. Nos daba tiempo a hacer tres planos diarios, con lo cual tardamos diez días. Cuando había planos muy cortos, de detalle, sobre todo si eran contra el suelo, lo que hacía era cubrir con un palio negro que me produjese una sombra de cuatro o cinco metros cuadrados. Sobre esa superficie sin sol se ponía el personaje —un hombre tumbado, sangrando, o una pica que le estaba entrando— y para conseguir del sol aquel amarillo racheado, le ponía una pantalla al sol dirigiendo sol normal de 5.400º K sobre los personajes, muy bajo, muy racheado, casi a la altura del suelo. Luego ponía delante de esa pantalla una gelatina de 85, de la que pones en las ventanas y convierte la luz de 5.400 en luz de 3.200. Con esto ganábamos tiempo y no era necesario hacer estos planos cortos al atardecer. Pero no se nota en absoluto. Claro, esto no puedes hacerlo en un plano general, pero para planos de detalle, no hay ningún problema.

—¿Y esos planos de atardecer en la ciudad con las luces de neón, los faros de los coches, las farolas?...

Entre hacer un amanecer en el campo o en la ciudad la única diferencia es de ambiente. En la ciudad no puede trucarse, mientras que en el campo, aunque al amanecer (sobre todo si es de verano) se forma más neblina, no se nota si es amanecer o atardecer. Nadie ve si esto es el este o el oeste. Ahora bien, en la ciudad hay diferencia de ambiente, el atardecer está lleno de coches, de vida, de movimiento y en cambio al amanecer no hay nadie, sólo los típicos regadores, que resultan muy fotográficos... A nivel de luz no hay diferencias...

—¿Y tu técnica de iluminación en exteriores?...

En los exteriores día normales no me gusta usar nunca el sol como fuente de luz, excepto si ese sol tiene una función dramática, como ocurría con **La caza**, en la que el sol jugaba un papel importante para dar esa sensación de desasosiego, de molestia y calor. Así el sol tenía que salir absolutamente quemado con una luz plana, directa, aplastante. Pero en general no me gusta el sol como fuente de luz, porque creo que además el Eastman lo ridiculiza, lo caricaturiza. Los cielos salen muy azules y si no quieres sacar un paisaje idealizado, con cielos de un azul muy puro, con unas nubecitas blancas como pelotitas de algodón, tenemos una estampita.

Por eso siempre que puedo uso el sol a contraluz, de manera que no afecte a las caras de los personajes. La sombra que les da es horrorosa, muy larga, les hace ojeras y los personajes están siempre con los ojos entornados; a las mujeres, sobre todo, les va como un tiro. La solución de poner un palio negro e iluminar a los personajes con arcos es falsa, increíble; parece una transparencia, da la impresión de que estuviesen recortados y pegados al decorado, no están integrados. Por eso yo siempre utilizo el contraluz o procuro rodar en un día nublado. Si uso el contraluz para suavizar esa sombra, utilizo una sábana, mejor dicho, un palio blanco, purísimo, que puesto sobre la cámara refleja la luz del sol que viene de frente y da esa suavidad a los personaies. Cuando no hay superficies muy grandes no hay otra solución que los arcos. En algunas ocasiones se puede suavizar con minibrutos, con arcos y con algún fondo lejano que interesa aclarar un poco.

—¿Y en interiores?

Un problema habitual es el caso de un interior con una luz entrando por una ventana. Esta luz, y sujetándome a lo que vemos, al realismo, es una luz sin sombras, hay pérdidas de luz, penumbras y semipenumbras, pero no sombras, sombras recortadas. En estos casos siempre he iluminado con luz de reflexión, contra blanco, para que no dé sombras. Sin embargo, si por cualquier motivo no es posible usar luz de reflexión y se puede tirar la luz a través de esas ventanas, pongo por delante el material traslúcido, papel transparente. Si la ventana impide meter luz desde fuera, por dentro y encima de ella coloco una serie de aparatos (Par 36), con una barricuda, rebotados en un papel blanco sobre la pared. Luego, tanto si se usa uno como otro sistema, para suavizar sombras coloco sobre la cámara otro papel blanco, otra superficie blanca pequeña, con uno o dos Par 38, según el contraste que quiera dar a la escena. La luz de suavizar siempre hay que ponerla en la cámara, porque además lo difícil es fotografiar las sombras. Si resuelvo la escena sin luz de suavizar, queda la foto absolutamente dura, irreal..., puede que sirva para algún efecto determinado, pero seguirá siendo un efecto. Tengo que dar siempre un efecto. Tengo que dar siempre un poquito de luz... o mucha, depende de lo que pida la escena. El contraste entre la luz principal y la luz de relleno nos determina el carácter dramático o no de la fotografía. Si pretendemos un efecto dramático damos un contraste 1:8, es decir, si la luz principal nos da 125 *footcandles*, la luz de suavizar debe dar no más de 16 footcandles (125..., 64, 31, 16), en cuyo caso tengo tres diafragmas de diferencia, lo que da un contraste de 1/8. Si quiero que sea un contraste más normal, le pongo 1:4, en vez de 1:8, entonces tendríamos 125 *footcandles* en la luz principal y 32 en la de relleno. Si quiero un efecto de comedia divertida le meto 125 *footcandles* y 64, esto es un contraste de 1:2, digno de Doris Day. En interior día, para mí, nunca debe haber luz dirigida, excepto si queremos un efecto concreto, como puede ser un sol poniente o saliente que entra por la ventana, en cuyo caso tendría que ser incluso luz naranja. Caso de que en este decorado, con este efecto, hubiera una luz de lámpara encendida, habría que dar un tono amarillo, metiendo una a bajo voltaje, o que envolver una *photolita* con una gelatina amarilla. Este plano no se puede complicar si a los personajes que están junto a la ventana tenemos que captarlos en plano general. En este caso, tendríamos un primer término oscuro, una franja de luz que son los personajes y la ventana y, finalmente, una pared de fondo, que habría que dejar un poco más baja de luz para dar mayor interés al

decorado. En este caso, a esta distancia la luz de suavizar no puede ponerse desde la misma cámara, porque si para ello pongo una luz que me dé 16 *footcandles* a 6 metros de distancia, el primer término recibe un cebollazo que lo achicharra. Hay que poner desde el techo un papel blanco con un aparato reflejado que suavice sólo a los personajes y, desde la cámara, otro papelito blanco con otro aparato para suavizar el primer término. Luego, para rebajar la luz que reciba la pared, se coloca un negro, de manera que bajemos el nivel de *footcandles*. Lo que yo haría habitualmente en una escena dramática sería 125 *footcandles* a la luz principal y 64 a la pared, 32 si la pared es blanca y 16 para suavizar. Luego, a la hora de medir, uso la placa plana de contrastes del fotómetro y con todas las luces dadas, porque si apagamos unas y otras paulatinamente falseamos la medida, dado que siempre hay interacciones de las diferentes lámparas, rebotes de paredes, etc.

—¿Y cuando se plantea el problema de tener que fotografiar simultáneamente un interior y un exterior?

Otra posibilidad que surge en este tipo de iluminaciones es que se vea el exterior. Si el exterior se ve en su totalidad podemos meter luz por fuera, hay que utilizar la luz de reflexión del interior. Podemos hacer dos cosas: ponemos MT2 en la ventana para que la luz del exterior se traduzca a 3.200º K o lo ponemos en la cámara, es decir, 85 *wratter* en la cámara y todas las lámparas llevarán gelatina azul 100%. Las hay también del 50 y del 25%, para cuando la corrección de temperatura no es demasiada. El *blue* 50 lo he utilizado en efectos noche en interior y he querido marcar en el mismo plano dos habitaciones, una iluminada con lámparas de incandescencia, normales, y la otra supuestamente iluminada con neón (la cocina, por ejemplo). A las lámparas de la cocina les pongo la gelatina *blue* 50 para conseguir esa frialdad del neón, si ambas habitaciones aparecen en el mismo plano; porque si saco sólo la cocina puedo hacer la corrección en el laboratorio. No obstante vuelven a plantearse dos opciones: si el interior tiene que estar entonado, compensado con el exterior, o si, por el contrario, el interior interesa pasado. Hay dos soluciones, si lo queremos entonado o bien metemos mucha cantidad de luz en el interior para poder compensar el interior y el exterior —porque si en el exterior tienes un 16 de diafragma, dentro hay que tener como mínimo un 8—, lo cual exige mucha cantidad de luz; o bien, cuando tenemos gelatina MT2 en la ventana, dado que hay gelatinas que tienen neutros, ya nos bajan la luz del exterior: por ejemplo, metemos un MT2 con un 90 de neutro (hay 30, 60 y 90) y entonces el 16 que teníamos lo hemos rebajado a un 5,6.

*—Precisamente en la película de Saura **La madriguera** intentaste sacar partido expresivo de la descompensación de las fuentes luminosas, ¿no?*

Sí, es cierto, pero no resultó. En esa película quise hacer un invento o más bien una modificación fotográfica que creía le daría más expresividad a la película. Justificado por el ambiente y el escenario quería trasmitirle la idea de que el mundo al otro lado de las ventanas era un mundo hostil. Propuse a Carlos Saura que los interiores los rodásemos sin equilibrar la luz del exterior, de tal forma que lo que se viera a través tuviera una dominante de color azul-verde y pudiera sentirse como la sensación de estar en un batiscafo o en una gran pecera. El invento no tenía ningún misterio, pues tan sólo consistía en no colocar los filtros MT2 en las ventanas y por lo tanto no se rebajaban los 5.400 o 6.000º K del exterior a los 3.200º K con que rodábamos en el interior. Los dos primeros días rodamos de esta manera, pero a Carlos no le gustó, así que abandonamos la idea y lo resolvimos de forma convencional.

Si no hay inconveniente en que el exterior quede achicharrado, no hay ningún problema: se pone el MT2, sin nada más, con lo que se mantiene el 16 de exterior y el interior se ilumina normalmente para 2,8.

En fin, lo que la práctica te enseña es algo que no se puede explicar con un libro, que es cómo combinar las luces, qué diafragma poner, las distintas posibilidades, hasta qué punto arriesgarse. Todo es así de sencillo, porque las cosas mejores no tienen por qué ser complicadas; al contrario, tienen que ser sencillas. En cualquier caso, lo importante es tener el negativo siempre bien hecho.

*—En 1975 comienzas **Emilia, parada y fonda** que no llegarás a terminar... ¿qué aportas fotográficamente?, ¿hubo algun nuevo invento?*

Bueno era una película realista que no exigía de ninguna apoyatura especial en la fotografía... el único invento que tenía es que yo acabé así, como me ves. **Emilia, parada y...** funde en negro —podíamos decir—, haciendo un chiste de humor negro podemos decir eso: **Emilia, parada y fonda...** y funde en negro. Fue mi última película.

Jaime Barroso – Filmoteca Española - Madrid, febrero de 1978

<u>Perdió la vista a causa de una enfermedad</u>

LUIS CUADRADO EMPRENDE UNA NUEVA VIDA

El que fuera el mejor director de fotografía de nuestro cine, aprende a andar

LUIS Cuadrado, el que fuera gran director de fotografía de nuestro cine, se quedó ciego. Luis Cuadrado ha aceptado su nueva situación con una gran moral, hasta el punto que suele decir, mientras cuenta graciosos chistes y hace que todos se rían a su alrededor:

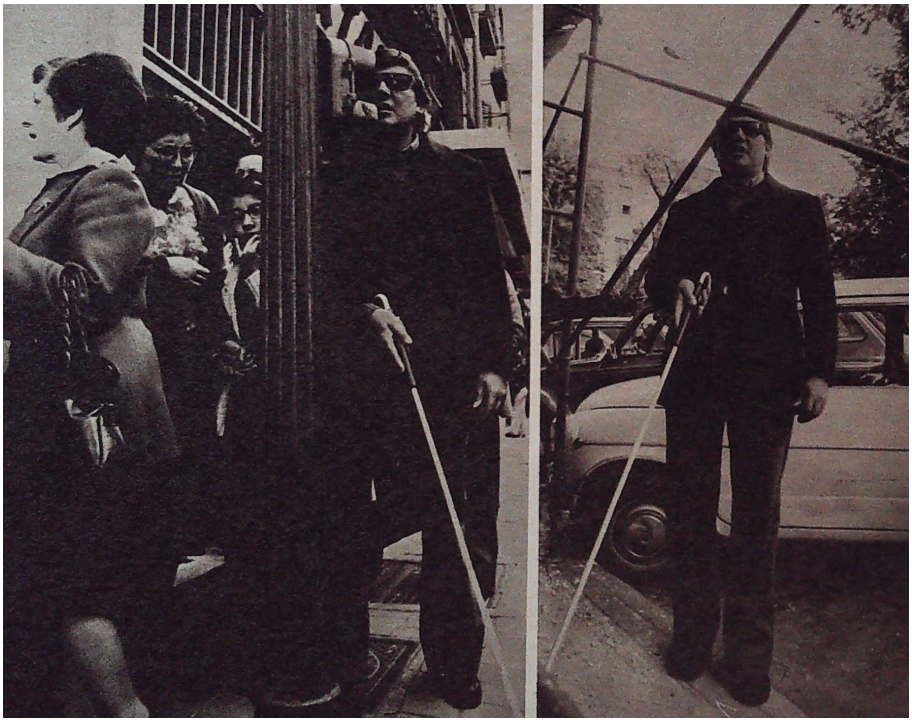
—Lo que he perdido de vista, lo he ganado en sentido del humor.

Ahora aprende a andar con la clásica varita blanca, acompañado por Julián García Villalobos, instructor del ONCE.

—El problema —me va contando Luis— es quitarse de encima la tensión. Es algo parecido a cuando se aprende a conducir, ¿sabes? El primer día fue terrible, me clavaba el bastón, creía que no iba a saberlo hacer nunca.

Julián me dice que aprenderé perfectamente a andar con bastón en dos meses, que el ciego de nacimiento aprende antes...

—Dicen que cuando uno se queda ciego —sigue Luis— se le agudiza el oído. Es verdad, pero tampoco es para tanto... Pero el ruido se convierte en algo increíble. Cuando se produce un gran ruido a tu lado, se tiembla de pies a cabeza. Es por la angustia. Antes miraba y veía porqué se había producido el ruido. Ahora... Ahora no sabes lo que pasa. Es una sorpresa angustiosa.



Luis Cuadrado está asistiendo a unas clases aceleradas para adaptarse a un nueva situación. Tiene un instructor de la Organización Nacional de Ciegos de España que le enseña a caminar por Madrid, con la sola ayuda de un bastón. Al principio le costó mucho, aunque parece que ya va acostumbrándose.

Y nos ponemos a hablar de lo mal que está Madrid. Luis Cuadrado se queja, con mucha razón, de los múltiples problemas que supone andar por la gran ciudad con el bastón:

—Hay muchas señales de tráfico que están colocadas solamente a una altura de un metro sesenta del suelo, o sea, que aunque aciertes a detectar la columna, luego vas y te pegas con la señal, porque está baja. Y luego están las obras sin señalizar, los tinglados de mecanotubos, los escombros, las papeleras, las alcantarillas abiertas o en mal estado, los camiones aparcados en las esquinas, las macetas, los cables sueltos y un sinfín más de cosas que haría la relación interminable. Nadie piensa en los invidentes en la ciudad. Yo creo que el Ayuntamiento debería pensar en que hay ciudadanos que no ven. Sí, también es un problema de concienciar a la sociedad, pero si hay cosas que las puede arreglar el Ayuntamiento, ¿por qué no lo va a hacer?

Luego me va contando, Luis, que echa de menos el programa que en Radio Nacional tenía Verdú, que consistía el contar los telefilms, las películas de RTVE, a los ciegos.

—Y lo hacía muy bien. Ya no lo hacen, no sé por qué. Es una pena...

Y Luis, ahora aprende a andar, cada día estrena un chiste y una sonrisa.

Aguirre – Lecturas – 16 de junio de 1978

Luis de Pablo y Luis Cuadrado rodando una película durante los Encuentros (1972)

Rodaje de "Memoria" de Francisco Macián

LUIS CUADRADO, ACTOR DE CINE

LA BANDA DE JAIDER
(1973) Volker Vogeler

LA MUERTE DEL ESCORPIÓN
(1976) Gonzalo Herralde

TESTIMONIOS

«Me parece que estoy todavía en el cine.
Lo tengo metido en los ojos aunque me haya quedado ciego.»

Antonio García-Rayo y Luis Cuadrado en su casa (1977)

Luis Cuadrado, ciego

El mejor fotógrafo del cine español

López Vázquez hizo un aparte para decirme:

—¿Sabes que Luis Cuadrado está muy mal? El próximo doce de diciembre le rinden un homenaje, en el transcurso de un festival, en Londres. Se lo hace el Instituto Británico del Cine, o algo así. Y digo yo, ¿cuándo le vamos a hacer algo aquí? Luis es uno de los hombres más importantes del cine español de los últimos años, un director de fotografía de rango internacional...

Cierto. Sabía de la enfermedad de Luis Cuadrado, de su tumor cerebral y de las diversas intervenciones quirúrgicas que le han hecho. Sabía que la gravedad de la lesión le llevaría a la ceguera. Ya está ciego. Ya puedo escribir sin temor a resultar cruel, porque sé que Luis no puede leerme. Ya puedo decir que vuelvo esta noche —cuando escribo— a estar indignado con la existencia, con ese especial destino que castiga al hombre bueno con la pérdida de lo que más necesita para ejercer la profesión que es su vida. No puede haber mayor maldad. Y no siento ganas de entonar plegarias, sino de ciscarme en el destino. Como suena.

Recuerdo a Luis de muchos rodajes. Hombre simpático y de una vitalidad arrolladora, poco a poco, a medida que fue avanzando la enfermedad, se volvió más silencioso, aunque nunca ha perdido, ni tan siquiera ahora, su sonrisa y su sentido del humor. Creo que la última vez que le vi fue en el rodaje de «La Regenta», allá en Oviedo. Por entonces ya le costaba andar entre los cables y las cámaras. Pero seguía levantándose sus sempiternas gafas oscuras, mirando directamente a los focos y diciendo: «Aquí un uno, allá un cinco...» La imagen que ahora rememoro me resulta patética. Porque Luis —magnífica persona— es, sobre todo, un gran artista.

Cuando alguien escriba la historia del cine nacional —la real, no la de siempre— tendrá que decir que Luis Cuadrado dio un nuevo tono al cine español, que él, su cámara y sus focos, fueron, en la mayoría de los casos, el 50 por 100 de la base del éxito de muchos directores nuevos, ahora rutilantes estrellas. Y ellos, estos directores, debieran ser los primeros en volver la cara hacia Luis Cuadrado y ofrecerle el homenaje que indiscutiblemente se le debe.

Tengo entendido que Elías Querejeta anda ya preparando algo, concretamente una película sobre las películas que hiciera Luis, por lo que está solicitando a diversos directores material sobrante de aquéllas películas. Pero, con todos los respetos para las buenas intenciones, no creo yo que lo ideal sea una película de «recortes». Me parece mucho más acertado el ofrecimiento que hace Manolo Summers:

—Creo yo que debiéramos hacer una película de «sketchs» entre varios directores, y cada uno produciéndose su «sketch». Que Saura hiciera uno, Borau otro, yo otro... Así resultaría una película vendible, que resultaría digna como homenaje y productiva en lo económico.

Lo que se ha de hacer, que se haga pronto. Por las miles de imágenes bellas que nos ofreció, que nos regaló, un hombre que hoy está ciego.

Amilibia (periodista)
(1977)

Un añadido en el homenaje a Luis Cuadrado

Si no me equivoco, y creo que no, el primer trabajo profesional como director de fotografía que realizó Luis Cuadrado fue en mi cortometraje «Playa insólita» (1962). Naturalmente yo conocía a Luis de mucho antes y habíamos trabajado juntos en diferentes ocasiones. Mi primer recuerdo de Luis es tan fuerte —y ya hace veinte años de esto—, que, aunque después no hubiera alcanzado el prestigio que ahora tiene, nunca habría olvidado esta primera impresión. En una de las prácticas que entonces teníamos que realizar los alumnos del IIEC (después EOC) tuve la «audacia» de pretender rodar la totalidad del ejercicio en un solo plano. Recuerdo que llevaba preparados catorce emplazamientos diferentes de la cámara, de manera que con el manejo de la dolly intentaría dar al ejercicio una planificación fluida que substituyera al montaje. Otro inconveniente era que, además, rodábamos —creo que por primera vez en la Escuela— con sonido directo. Resumiendo: me lo jugaba todo en una sola baza, puesto que, concibiendo así el ejercicio, no tenía posibilidades de repetir la toma. El Operador Jefe (todos éramos alumnos) me puso inconvenientes, pero finalmente accedió. Pero el segundo operador se negó rotundamente a rodar tan complicada puesta en escena, a no ser que modificara mis pretensiones. Yo no estaba dispuesto a ceder y en eso estábamos cuando, de repente, un compañero de los que bajaban al plató a mirar, ni corto ni perezoso, se ofreció a sustituir al segundo operador, que no se atrevía con mis propuestas. Después de muchos ensayos la práctica quedó, para mí, enteramente satisfactoria. Ese alumno que se atrevió era, naturalmente, Luis Cuadrado. Más tarde trabajé con él —en sus funciones de segundo operador— en cortometrajes como «Pasajes tres» y «Vizcaya cuatro». Hasta que un día le ofrecí la alternativa de «Playa insólita», otra extraña experiencia de las que yo hacía entonces. Él lo pasó y nosotros lo pasamos muy bien. Posiblemente sea Luis Cuadrado el mejor operador que hayamos tenido en España. Sólo la calidad humana de su persona supera a la del técnico y artista.

Javier Aguirre (director de cine)
(1978)

A pesar de los pesares, para mí la escuela [EOC] lo fue todo. Teníamos acceso a la maquinaria, las cámaras, el material profesional, el plató —que no volví a pisar hasta diez años después—… El lenguaje, el conocimiento de una mecánica de rodaje, la experiencia… El haber estado en la escuela no garantizaba el trabajo, eso ya lo sabíamos. Pero, al menos, podías en algún caso acercarte con más posibilidades al rodaje de algún film, e incluso trabajar en él como meritorio. Así ocurrió en el film de José Luis Borau *Hay que matar a B.*, en el que me integré como auxiliar, siendo operador Luis Cuadrado. Supuso un revulsivo tremendo. La escuela te enseñaba a iluminar con proyectores tipo Fresnel; con luz dirigida, clásica, propia de los estudios. La verdad es que didácticamente era un buen sistema para saber dirigir la luz, intuir la fotogenia de los actores, etc. Luis Cuadrado caminaba por sitios diferentes. Utilizaba luces rebotadas, y los diafragmas normalmente eran muy abiertos, por lo que el ambiente ya en escena era tremendamente natural. Su fotografía, en apariencia tan sencilla, lograba atmósferas inhabituales en la época. Luis revolucionó la luz del cine español. La verdad es que *Hay que matar a B.* es la única película en la que he participado sin ser responsable de la dirección de fotografía. Por ello, Luis Cuadrado ha sido el único operador que he llegado a «espiar» mientras planteaba la iluminación de un film. No está nada mal. En sus últimas películas forzó el claroscuro. Pero, *El espíritu de la colmena*, sin ser tenebrista, es una película con una luz magnífica, con unos tonos miel envidiables. La recuerdo preciosa de luz y de color. Efectivamente, Cuadrado cambió los sistemas; simplificó el concepto de la iluminación. Trabajaba con poca cantidad de luz —aunque con numerosas lámparas—, que rebotaba sobre superficies blancas.

Javier Aguirresarobe (director de fotografía)
(2021)

Rosi y Gianni Di Venanzo a la cámara, rodaje de «Il momento della verità» (1965)

La práctica de Luis Cuadrado marcó de alguna manera, en España, los preliminares de un estilo que ya se venía experimentando en Europa. Se podría definir como una herencia de la *nouvelle vague*, solo que desarrollada posteriormente en color y en interiores naturales, donde se trataba de aprovechar la luz que tenían o con luces muy suaves o rebotadas. Aquí sorprendió mucho, y además tuvo una gran influencia, la forma de trabajar de Gianni Di Venanzo durante el rodaje de *El momento de la verdad*, con mucha luz rebotada contra el techo o contra las paredes. A partir de entonces, y sobre todo en la escuela de Barcelona, todo se llenó de luz rebotada, y también en la fotografía de Cuadrado, que utilizaba muchísima Photoflood rebotada contra cartulinas blancas. A mí me interesaba recoger una parte de esos hallazgos, solo que yendo un poco más allá: quería buscar una luz que fuese difusa y rebotada, pero al mismo tiempo dirigida. Entonces, se me ocurrió hacer lo mismo, pero con paraguas. Igual que a Luis Cuadrado, entre los ambientes de eléctricos y ayudantes le llamaban «el burrito blanco» porque llevaba muchas sábanas para reflejar luz en exteriores, a mí empezaron a llamar el «paragüero». Ponía un sistema de cuatro luces de un kW contra el interior del paraguas, y todo eso montado sobre un trípode para poder moverlo y dirigirlo a voluntad.

José Luis Alcaine (director de fotografía)
(1994)

Como un «No-Do» interminable, que empieza y se muerde la cola, he oído, hasta hartarme, las frases cien mil veces repetidas: España es diferente, nuestro pueblo es menor de edad, no estamos preparados, siempre ha ocurrido lo mismo, la letra con sangre entra... Y es mentira: España no es diferente, somos adultos, estamos preparados, no ocurrirá lo mismo y la letra como entra es razonada. Lo que ocurre es que aquellos que siempre repitieron el tópico malintencionado sí que eran mayores: mayores para defraudar, para engañar y para aburrirnos.

Y de ahí, como quien tira de la hebra del jersey de Charlot, hasta hacer un ovillo descolorido, encontramos al pesimista, al indiferente, al que se encoge de hombros, al que todo le da igual. Hay millones de ciudadanos que piensan que esto no tiene arreglo, que vamos a la ruina, que estamos haciendo añicos a España, que no hay luz. Esa gente sí que es peligrosa y sí que es despreciable: ahora nuestra obligación es ser optimistas, encarar el porvenir con alegría y con realismo y desterrar para siempre a la indiferencia: estamos haciendo a España, tan deshecha, ladrillo a ladrillo, y vamos a salir adelante, pese a quien pese. Y hay luz, claro que hay luz.

Luz. Luz. Pesimismo. Optimismo. Negación. Vida.

Del ovillo de Charlot sale Luis Cuadrado: optimismo, vida, alegría y oscuridad.

Luis Cuadrado es el mejor director de fotografía de nuestro cine. Un mago de la luz. Un artista. Un hombre maravilloso, tierno, alegre y entrañable. Un compañero infatigable, que sabe decir que no: una de sus virtudes. Que sabe ser egoísta, porque lo único que le importa es la película y su trabajo. Una lección continua de vida y de optimismo. Un apasionado de la libertad. Y Luis Cuadrado está ciego, no valen los eufemismos. El que vivía de la luz se ha quedado en tinieblas. Es una terrible paradoja. Una jugarreta de fin de capítulo imperdonable.

Hace unos días, en Madrid, todos sus amigos —quiere decir todo el cine— le rendimos un homenaje. Yo creo que, por primera vez, se compuso una película antológica con sus mejores secuencias, elegidas por él: desde «Juguetes rotos» a «Furtivos». El cine estaba lleno y con una especie de carga de amistad y de solidaridad casi respirable. Cuando Luis entró en la sala estalló una de las ovaciones más sinceras y más emocionantes que yo he escuchado en mi vida.

Y Luis abrazó a sus compañeros, a su público, viéndolo, como si lo hubiera iluminado él. Yo estuve a punto de gritar... ¡Torero!, ¡Torero!, ¡Torero! y me hubiese gustado convertir ese grito en clamor. Pero era un poco absurdo y nadie me hubiera entendido. Sin embargo, no deja de ser un grito disparatado-lógico: nadie ha templado, ha mandado y ha parado como Luis en el cine. Nadie ha ligado como él plano a plano, secuencia a secuencia, al ritmo de un natural de hora y media, sacándose la película por el hombro contrario con arte, con talento y con gracia. Conque, ¡Torero!, ¡Torero!, ¡Torero!

Luis Cuadrado está presente en nuestro cine. Ha entrado de lleno en su historia y no saldrá nunca. Yo recuerdo que alguien, fuera de España, una vez me elogió la asombrosa calidad fotográfica de «todas» las películas españolas que había visto y yo le dije que «todas» esas películas eran de un mismo fotográfo: de Luis Cuadrado. Por eso, Luis, creo que tienes aún mucho que hacer, que te necesitamos, que el cine de tus amores espera tu luz —ahora interior—, que eres un maestro; enseña, enseña, sigue siendo egoísta, quémate la cabeza revelando a tus compañeros esa magia, que si es irreparable a lo mejor resulta comprensible. Porque tú sí eres optimista y nos das una lección hora a hora, sonriendo, como si nada hubiera pasado, porque tú no eres capaz de encogerte de hombros, porque España no se hace añicos mientras haya gente como tú en nuestro suelo, porque hay muchos luises cuadrados en esa costra arisca y entrañable del suelo ibérico y porque sabes que, pase lo que pase, mientras vivamos nosotros, vives tú, que esa ovación que te hizo disimular bajo tus gafas oscuras suena cada vez más fuerte y que no cesa.

Merece la pena vivir, Luis. Estamos en un mundo fantástico donde se pasa bien y donde se sufre mucho y donde brilla una palabra por encima de todas las mediocridades y de la indiferencia gris-color-abrigo: amistad.

Y vocación y trabajo. Ya que, del ovillo del jersey de Charlot, llegamos a la raíz misma de la obra de Luis Cuadrado: su enorme amor al cine, su dedicación seria y divertida, su risa y su humor cuando los demás estábamos a punto de tirar la toalla, su vocación y su arte. Cuantas veces Luis —templando, parando y mandando— nos ha salvado una película con su magia. Y no me canso de repetir esta palabra.

Aquí estás, Luis. Yo te prometo, en nombre de tus compañeros, en nombre del cine, que es tu vida, aprender de ti. Hacer lo que tú harías y, a cambio de eso, yo te pido que no nos abandones nunca, porque ahora que empezamos a hacer el cine que no nos dejaron hacer, porque no éramos mayores de edad y porque no estábamos preparados, es cuando más te necesitamos. Hemos perdido tu luz, pero no tu talento, ni tu maestría. No se la niegues a quienes colaboramos contigo. Viva el cine, Luis. Viva el cine por el que has dado lo que más querías. El camino es nuestro y al final está esa luz que tú ves. Al tacho los agoreros y los indiferentes. ¡Viva el cine!

Jaime de Armiñán (1978)

En verano o en invierno

Siempre caemos en la misma trampa: cuando muere alguien —y es noticia—, los periódicos se llenan de artículos necrológicos, mejor o peor urdidos, contados con gracia o con pena, y a veces con sentimiento sincero. En las emisoras de radio ocurre lo mismo e incluso en la tele. Pero después —y no deja de ser lógico— viene el silencio y casi siempre el olvido, que sólo se quiebra en el primer aniversario, y si el personaje era muy, muy grande, en el centenario. Yo quiero hoy recordar a un amigo mío que murió en invierno y le recuerdo ahora en verano también, fuera de aniversarios.

Iba siempre con gorra, llevaba una especie de maletín de cuero que se caía a pedazos, estaba cargado de manías y de supersticiones, tenía dentro la alegría de los singulares, utilizaba el humor en contra suya, como sólo lo saben hacer muy pocos, fumaba continuamente, bebía whisky con coca-cola, era apasionado y egoísta para su trabajo —que hizo como nadie— y fue un ejemplo de cómo hay que vivir cuando a uno se le cae el mundo encima, y de cómo se muere con dignidad. Era, en sólo dos palabras ya muy desgastadas, todo un hombre.

Hoy le recuerdo con alegría, pero también con inevitable nostalgia: se llamaba Luis Cuadrado; su vida fue el cine y la luz, que injustamente perdió. Una vez —en la Semana del cine español en Nápoles— alguien me dijo:

—No sabíamos aquí en España tuvieran ustedes tan grandes fotógrafos.

—Todas las películas que han visto durante esta semana son del mismo fotógrafo.

Y era cierto: aquella semana, por rarísima casualidad o tal vez porque así tenía que ser, las películas que se proyectaron en Nápoles llevaban en su totalidad la firma de Luis Cuadrado. Yo tuve la suerte de trabajar con él dos veces —*Mi querida señorita* y *El amor del capitán Brando*—; al principio me desconcertó, luego entendí sus trucos y aprendí a seguirle el juego, porque Luis Cuadrado era como esos magos que sacan astutamente una chica en pelotas, para desviar la atención del espectador, que se prende en el señuelo y no advierte cómo se hizo el juego. Cuando Luis necesitaba una luz especial, más rasante, más tamizada o lo que fuera, inventaba mil pretextos para ganar tiempo: el maquillaje de la actriz era un desastre, faltaba algo importantísimo en el «atrezzo», aquella secuencia necesitaba más ensayos: cualquier cosa, con tal de pescar el rayo verde. Y había que hacerse el tonto, porque al final Luis tenía razón y ahí está la prueba, que para muestra no vale un botón, que hay docenas de ellos en las películas que firmó Luis Cuadrado, que un mal día quedó sin luz paradójicamente, y aquel día el cine español perdió su mejor artista. Con su gorra —pero ya sin maletín— visitaba a sus compañeros, acudía a los rodajes, reía y contaba chistes de ciegos, burlándose de sí mismo, pero sin acritud y sin crueldad. Y luego imaginaba historias y se inventaba «gags», porque Luis no podía vivir sin el cine. Y supongo que imaginaba luces que sólo él veía por dentro, que bien hubiera podido iluminar una película desde la sombra.

Murió un día de invierno y aquí nos dejó.

Fue muy grande Luis Cuadrado, malicioso y divertido, hablador y risueño, con mal carácter cuando se ponía de patas, pero nunca con mala leche, que él la tenía de la buena, de la que ya queda muy poca. Hoy te siento aquí, Luis, porque hace calor y me acuerdo cuando íbamos a una piscina y me convidabas a un enorme vaso de zumo de naranja, que a la tarde teníamos que seguir rodando. Y el próximo invierno te recordaré porque hacía un frío del diablo y echabas pestes de los diciembres segovianos. Y todos nos acordamos de ti, con aniversario o sin aniversario, porque ésa es nuestra obligación y nuestro gusto.

Jaime de Armiñán (director de cine y escritor)
(1989)

Cuadrado y Berlanga

Aún no he podido trabajar con Luis Cuadrado. Espero hacerlo pronto en un proyecto común, pero desgraciadamente no será un rodaje. Siempre que lo he buscado para ello se cruzaba Querejeta con un proyecto y así me he quedado sin su aportación a mi obra.

Y lo siento. Porque sé que Luis, además de su genialidad iluminando es también un fabuloso gag-man, y como a mí me gusta vampirizar al equipo, seguro que de él habría sacado brillantes enriquecimientos para las historias que suelo contar de vez en cuando.

En ente sentido, me gustaría recalcar la importancia que tiene en el equipo con el cual ruedo una película lo que podríamos llamar coherencia vital o por utilizar una palabra de moda, consenso entre las partes, o más llanamente, cachondeo creacional.

En este clima de fiesta me gusta trabajar y sé que Luis estaría en su adecuado terreno de cultivo. Porque aparte de que nos haya descubierto y traido a nuestro cine cosas de las que estaba huérfano, como por ejemplo la existencia de una atmósfera, el escalonamiento situacionista de los términos, la acentuación dramática a través del laboratorio, Cuadrado nos ha aportado algo esencial, el espíritu colectivo de creación, la eliminación de ese absurdo edificio jerárquico de los rodajes antiguos, donde nadie se atrevía a discutir, orientar, sugerir, porque había un jefe y una luz roja que ordenaba silencio. Gracias pues, Luis por habernos abierto esta ventana, por haber comunicado el interior y el exterior de nuestro trabajo y gracias por el espléndido «gag» que para mi «Escopeta Nacional» me has regalado.

Luis Berlanga (director de cine)
(1978)

Borau y Cuadrado, rodaje de «Furtivos» (1975)
(«Tú te das cuenta de la película que estamos haciendo; fíjate, la chica es fea, el actor protagonista es bajito, te la va a prohibir la censura, tú haciendo de Gobernador Civil.»)

Luis Cuadrado fue el más grande. A Luis le enseñó Luis Enrique Torán, que fue compañero mío en la Escuela de cine y que llegó a convertirse en el maestro de todos ellos. La fotografía cinematográfica en España había sido hasta entonces de la escuela alemana, ya que, en los años treinta, con Hitler, vinieron a España muchos operadores alemanes. Entre los que se quedaron en España estaba Enrique Gardner, que se nacionalizó español y que cambió toda la fotografía tradicional del cine español. Ese estilo cinematográfico del cine español se mantuvo hasta que, en la escuela, apareció, primero, Juan Julio Baena, que hizo un estilo fotográfico suyo, personal, que le permitió rodar *La tía Tula, Los golfos,* etc., y después Luis Enrique Torán, que tuvo más influencia, porque Baena no creó escuela. Torán fue el inventor de ese tipo de fotografía contrastada, muy española, muy dentro de la tradición pictórica de Zurbarán y de Velázquez, y él sí creó escuela, era un operador estupendo y en su entorno se formaron Luis Cuadrado, José Luis Alcaine, Fernando Arribas, Javier Aguirresarobe y toda esa generación. Todos son consecuencia, primero, de Luis Enrique Torán y, después, de Luis Cuadrado. Eso lo he vivido en primera persona, porque, incluso, siendo Luis Cuadrado director de fotografía, con tres o cuatro películas como operador, recuerdo que muchas veces llamaba a Luis Enrique Torán, con el que yo trabajaba en una empresa llamada Cine Corto, y le pedía consejo sobre algún problema que se le planteaba en el rodaje.

Rodaje de «La despedida» (1959)

Estoy a punto de decir que, por encima de su alta competencia como director de fotografía (sólo discutida año tras año, casi hasta el fin de su carrera, por los jurados del sindicato vertical), la aportación más valiosa de Luis Cuadrado al cine español, su mejor enseñanza para cuantos lo hacemos, ha sido aquella forma peculiar de enfrentarse al trabajo que tenía. Para Luis cada plano era como un desafío personal, un duelo en el que vencer era cuestión de vida o muerte. Parecía como si alguien —el mismo ser misterioso que le retaba, quizá— fuera a juzgar la labor de toda una vida por una sola toma. Y ello, por muy poca importancia que el plano en cuestión pudiera tener dentro del conjunto del filme, aunque se tratara simplemente de un inserto. Aún recuerdo de cierta discusión —él y yo discutíamos de contínuo en el rodaje a pesar de nuestra entrañable amistad— sobre cómo debía ser la imagen fugaz de una mano abriendo un picaporte.

Su rigor, su ambición, su autoexigencia eran implacables. Luis iluminaba sin contemplaciones para con nadie, cayera quien cayera, aunque fuera él mismo. Muchas veces pienso que si todos nosotros aplicásemos a nuestro quehacer aquella insatisfacción, aquella lógica, si escribiéramos o dirigiéramos o interpretáramos con la misma pureza y lucidez, otro gallo muy distinto le cantara al cine español.

Rodaje de «En el río» (1960)

José Luis Borau (director de cine)
(1978)

Cada vez más, de un tiempo a esta parte, se viene observando como gran número de espectadores, cinéfilos o sencillamente personas asiduas al cine, prestan una atención inusitada al papel de la fotografía en el cine, valorando su significación en la totalidad ejecutiva de la película.

Ese interés despertado, ha hecho posible que la figura del operador cinematográfico vaya ocupando el equitativo lugar que le corresponde a la hora de interpretar un film, de forma que se reconozcan sus aportaciones y sea mencionado como merece en los artículos y crónicas, en la misma medida que se valora la labor efectuada por el equipo de filmación.

En el cine español, Luis Cuadrado ha llegado a ser, por méritos propios y por su capacidad creativa, ese profesional de la fotografía y la imagen, insustituible, que por razones de estricta justicia le han hecho ocupar un puesto de honor en la Historia del Cine Español de los años sesenta y setenta, por su labor como operador en los títulos más destacados de nuestro cine. La presencia del nombre de Luis Cuadrado en los títulos de crédito de los films rodados en estos años bastaba, muchas veces, y ha sido garantía suficiente, para visionarlos.

Luis Cuadrado es ese facultativo de la luz y las sombras, presentes, estas últimas, en los films más relevantes y significativos en los que ha ido a contribuir con su buen hacer ilustrativo. Hasta en los films más desvalidos cabe apreciar su correcto y funcional, cuando el caso así lo ha requerido, pulso fotográfico.

Es, en definitiva, ese impresionista de la luz y el color capaz de dar la tonalidad precisa, al fijar un color con claro significado simbólico, buscar el carácter fascinante de un plano o una secuencia, establecer el semblante de un actor o dar la brillantez exacta a aquellas imágenes tomadas en interiores o en espacios y paisajes naturales.

Jaime Crespo Giner (Crítico de Radio Popular de Alicante)
(1978)

«Las lágrimas del diablo», con Julio Diamante

A principios de los años sesenta, Luis Cuadrado y yo hicimos juntos en la Escuela de Cine nuestra práctica final, «La lágrima del diablo». Luis, por su heterodoxia fotográfica, había tenido algún encontronazo académico. Yo, por motivos extra-cinematográficos, mi heterodoxia política, habia sido expulsado en su día de la Escuela (el momento famoso de «La conjura tiene nombres propios») y, aunque posteriormente tuve que ser readmitido en ella, ya que el asunto era perfectamente ajeno a lo académico, continuaba siendo un ciudadano «en libertad bajo fianza», es decir, un alumno «poco de fiar» políticamente hablando y, por la sospecha de que pudieran resultar conflictivos, me habían sido rechazados varios temas. «La lágrima del diablo», una historia romántica y humorística, de época, fue aceptada. Y «el macizo» tuvo en ella ocasión de demostrar que también sabía hacer una fotografía «clásica». «El macizo» era Luis, bautizado por aquel entonces con este sobrenombre debido a que, al terminar de rodar cada plano, afirmaba con entusiasmo que había quedado «macizo». Lo cual era generalmente verdad, porque el plano en cuestión, aparte de la calidad fotográfica, solía poseer una rotunda perfección «mecánica», ya que Luis era un fabuloso segundo operador.

Justamente por esto, nada más terminar la Escuela, Luis comenzó a trabajar profesionalmente como segundo. Y demostró ser el mejor. No sólo por la seguridad de su ojo o de su brazo, sino también por su sentido renovador y su imaginación, por su constante disponibilidad para buscar procedimientos o artilugios que permitiesen mejorar un movimiento o captar más vivo un ambiente.

Rodaje de «El arte de vivir»

Con Luis como segundo operador hice mi tercer largometraje, «El arte de vivir».

Poco después inició su trabajo como director de fotografía. Al llegar a este punto tengo, inevitablemente, que lamentarme. Lamentarme porque por desgracia nunca tuve ocasión de volver a trabajar con él. Unas veces porque la película coincidía con otros compromisos suyos anteriores y otras —las más— porque estaba planteada con una justeza de medios o de tiempo que no eran los más adecuados para las condiciones en que Luis necesitaba desarrollar su trabajo.

Durante esta etapa es evidente no sólo la excelencia fotográfica de Luis, sino lo que me parece más importante todavía: la perfecta integración de su fotografía dentro de cada película.

Es muy frecuente que el operador jefe tenga un estilo determinado y lo emplee sistemáticamente en todas las películas que hace. Luis sabía que cada película tiene «su» fotografía. Y la buscaba.

Es muy frecuente que el operador jefe vaya «a lo suyo», es decir, a hacer una fotografía buena «en sí». Luis sabía que no hay fotografía buena «en sí», que la fotografía buena es la adecuada a la película, sabía que «lo suyo» era la película.

«El arte de vivir», con Julio Diamante

Es muy frecuente que el operador jefe espere a que el director de la película prepare los movimientos y encuadres con el segundo y sólo cuando la «mecánica» del plano está ya resuelta, entre él en funciones. De esta manera la labor del operador jefe, que ilumina, y la del segundo, que lleva la cámara, son dos tareas complementarias. Complementarias pero separadas. En el trabajo de Luis esto no ocurría. La dinámica del plano era inseparable de la iluminación. Por todo ello, su trabajo no era nunca ni cómodo ni standard.

Hace unos meses un grupo de profesionales, viejos amigos de Luis Cuadrado, comenzamos a dar unas clases de fotografía con él. No eran clases nada académicas, en ellas se afrontaban problemas muy distintos y desde muy distintos puntos de vista y Luis se encargaba de aclarar y vertebrar aquella marabunta. No es éste lugar de recoger con detalle los puntos allí estudiados. Pero sí quiero señalar que continuamente se ponía en evidencia cómo Luis se planteaba la fotografía no sólo —según antes señalaba— integrada en la totalidad de la película sino además a todos los niveles. Es decir, problemática para cada plano concreto, dentro de la problemática para cada escena concreta, dentro de la problemática para cada película concreta.

La seriedad, el rigor profesional de Luis es tanto más admirable cuanto que va acompañado de una maravillosa sencillez humana. Su humanidad le lleva a apreciar con extraordinario interés y generosidad el trabajo ajeno, el trabajo tuyo. Su humanidad se traduce también continuamente en bromas, en recuerdos de sucesos, de frases, haciendo que vuelva a tu memoria lo que tú mismo hiciste o dijiste y has olvidado.

Por esto, la compañía de Luis impone inexorablemente un contagioso bienestar. No he conocido a nadie con mayor capacidad para animar a los demás de una manera tan fresca y sincera. Bienestar, animación, que se traduce en una participación espontánea de los demás, en una contribución de algún tipo. En mi caso, el estar con Luis me invita frecuentemente a entonar un aire de jazz. Porque se que él, aunque no es exactamente un entendido, ama visceralmenfe el jazz. El alegre y dramático viejo jazz. Y en estos momentos siento que Luis podría ser el personaje de un blue. El personaje legendario de un blue tradicional. Un tipo que era el mejor llevando una cámara, que era el mejor iluminando. Un tipo del que se cuenta —y en el caso de Luis Cuadrado esto resulta ser cierto— que fue capaz de hacer sus últimas películas cuando ya había perdido casi totalmente la vista.

Luis, «macizo», compañero, amigo, maestro. La vida que es tan hermosa pero al mismo tiempo tan hijaputa te ha herido, privándote del ver, de tu útil de trabajo. Te ha herido cruelmente y muy pronto. Pero no tan pronto como para que no hayas podido ser reconocido como profeta en tu tierra —¡una tierra en que tan difícil es ser profeta!— y fuera de ella.

Julio Diamante (director de cine)
(1978)

Luis Cuadrado o la fotografía elevada a la categoría artística

El operador Luis Cuadrado, alejado definitivamente de toda actividad desde hace dos años, en que una cruel enfermedad le privó de su más preciado bien: la vista, ha sido considerado por la crítica inglesa como el mejor operador de 1975. Con ello, el cine español ha perdido no sólo al mejor director de fotografía con que hemos contado, sino al único que ha creado una auténtica escuela y el que mayor prestigio internacional adquirió.

Lo más notorio de su carrera es posiblemente su colaboración regular con una serie de autores más o menos interesantes. Sobre su trabajo con nombres de esta entidad en nuestro cine, Cuadrado señalaba que gracias a eso había podido mantener un criterio de calidad. «Todos han tenido —decía— una inquietud por una fotografía específica para su película. De este modo, al rodar cinco o seis películas de estas características, al año, la crítica y el público empiezan a fijarse en el trabajo del director de fotografía».

Lo importante y más esperanzador de toda la obra de Luis Cuadrado, como decía recientemente Carlos Saura, es que ha creado una escuela que tiene hoy su continuidad en nombres de la talla de Teodoro Escamilla, ayudante suyo, hasta hace muy poco, y ahora operador del equipo Querejeta. Por eso, aunque su desaparición en cuanto a actividad profesional se refiere deja un vacío tremendo, puede decirse que en este caso no será irrellenable. Él mismo, y su extraordinaria labor en uno de los campos más importantes del proceso cinematográfico, lo han hecho posible. De ahí nuestro homenaje en estos momentos amargos que atraviesa.

Antonio Dopazo (crítico de cine de «Información» de Alicante)
(1978)

Cuadrado tenía una gran personalidad y partía de la base de que los demás éramos unos ignorantes en materia de fotografía. Yo quizás no tanto, porque habíamos hecho juntos nuestras búsquedas. Precisamente Françoise Brion nos habló de una película, *A pleno sol* (R. Clement, 1959), cuya fotografía había hecho Raoul Coutard, el fotógrafo de Godard. Fuimos a verla y Cuadrado se quedó fascinado con su luz rebotada. Por eso en *De cuerpo presente* no hay un sólo proyector. La luz viene siempre del techo. Inventamos una cosa que yo había visto en Godard, que es lo que llamamos con coña la *camara action*. Ensayábamos la escena completa con luz rebotada y, luego, lo rodábamos como si fuera un reportaje. No hay ni un minuto de trípode. Toda la película es a mano. Yo cogía la batería y Luis la cámara, y rodábamos entre los actores con una fotografía que nadie había visto aquí. Después, algún otro director le pidió una fotografía como la de *De cuerpo presente*. Desde luego, lo que yo imaginaba no se hubiera concretado nunca si no hubiese estado Cuadrado. Yo quería haberla hecho en color, porque la película habla de la publicidad, cuyos *spots* eran ya en color. Además era la época del *pop-art* y estaban de moda los *collages*. Pero no había dinero y sólo pudimos añadir la escena final en color. Para sustituirlo trabajamos con un blanco y negro supercontrastado, sofocleo. Hicimos muchas pruebas en el retrete de la casa de Cuadrado. Tuvimos que pelear con Fotofilm, porque nos suavizaban todo. De pronto decían que nos habían conseguido recuperar los grises y nos hacían la puñeta. Nosotros queríamos que el carácter insólito de la historia se viera en el contraste de la fotografía. Yo tenía la idea, pero quien la hacía realidad era Cuadrado.

Entonces, los colaboradores se designaban por sorteo. Yo estaba en segundo año de Dirección e iba a rodar por primera vez en mi vida. La verdad es que estaba nervioso. Y eso que entonces no sabía que me faltaban elementos fundamentales de la condición de director: la prolongación de mis brazos y mi verdadero ojo, el ojo que vería la película antes que nadie, justo en el momento de su nacimiento, en ese momento en que ver es hacer, o hacer nacer.

El sorteo me adjudicó esos brazos y ese ojo. Se llamaban Luis Cuadrado. Pero yo aún tardé en saberlo. Entre otras cosas porque él no se presentó al rodaje. Le esperé horas —amanecía— en unos descampados junto a Guzmán el Bueno. Luego, irritado, le denuncié a la Escuela, le «metí un parte», reclamé tan violentamente como si adivinara lo que me estaba faltando.

Él se sorprendió de los nervios del novato, pero reaccionó bien, como siempre luego. Me vino a buscar tres amaneceres después hasta mi casa. Disfrazó lo que me traía —brazos, ojos— con unos churros ensartados en un junquillo.

Y se puso a mirar por mí. Así hicimos aquella práctica, y la del año siguiente, y el primer documental, y el segundo.

Luego, dirigí una película larga, la primera. Y Luis era el que miraba. Para entonces ya empecé a darme cuenta de lo que eso significaba. Y un novelista, un amigo ahora muerto, me lo señaló concretamente en una novela, «Condenada belleza del mundo», que empezó y no terminó y que nos tenía a nosotros, al rodaje de aquella película, como protagonistas. Hablaba en ella de las huestes que el director «tan tiernamente acaudillaba», de los actores... Y de Luis. Decía que él era la continuación del director, de mí, sus verdaderos brazos, sus ojos esenciales y que sólo de esa unión resultaba el cineasta...

Entonces lo vi claro. Y continué, ahora a sabiendas, haciendo lo que siempre había hecho: ver con Luis, usar el vemos para las más personales de mis miradas, delegar en él, con todo lo que esto significa para un cineasta, lo más concreto, es decir, lo esencial, de mi visión...

Y, de repente, se deshizo la luz. Vinieron a decírnoslo. Luis no ve.

A mí sólo me cabía una respuesta: gritar la frase que expresaba la realidad de lo que había sido nuestro trabajo en común y su trágico final: ya no vemos.

O tratar de conculcar valores más profundos que la Gramática, recordando el verso de aquel poeta cubano, dedicado a otros ojos, los de Abel, que el destino, aquella vez personal y reconocible, también cegó.

«¿Quién escogió sus ojos para que a nosotros no nos faltara la luz?». Y añadiendo, a tope de voz y de coraje, con el tono de impotencia de una blasfemia atea:

QUIENQUIERA QUE LO HAYA HECHO. ¡MALDITO SEA!

(1978)

Hasta que murió, nunca rodé un plano sin él. Incluso cuando ya estaba ciego, hice una campaña de publicidad con él como responsable de fotografía. Se llegó a decir que era mis brazos y mis ojos. De ahí que, a su muerte, incluí en mi testimonio, dentro del libro que se editó como homenaje, esta frase del poeta cubano Roberto Fernández Retamar dedicada al guerrillero Santamaría a quien los esbirros arrancaron los ojos en la tortura después del ataque al Cuartel Moncada en Santiago de Cuba: *«¿quién escogió tus ojos para que a nosotros no nos faltara la luz?»*… Además de nuestra gran relación profesional, fuimos amigos entrañables. Salíamos juntos todos los ratos libres. Hablábamos de cine, y de cine, y de cine en los lugares más insólitos…Él dominaba el mundo de la imagen gracias, sobre todo, a su genial intuición… Yo aportaba la «cultura». Llegó a nombrarme «su traductor cultural» cuando recibía exigencias de algún director, como aquella famosa de un cineasta catalán que le apremiaba pidiendo «luz sofóclea». Y tantas otras…

Antón Eceiza (director de cine)
(2009)

Rodaje de «Los desafios», con José Luis Egea

La honda de David está cargada con la piedra de la ira, y la impulsa la experiencia de generaciones de pastores de rebaños ajenos.

David nunca puede sintonizar la onda de Goliath, si quiere vencer. Su lógica es otra. Su guerra es otra. Distinta. Esencialmente diferente.

La imposición brutal de los hechos consumados, frente a la enardecida y encrespada decisión de modificarlos, y hacer esto con las propias armas, no con las del contrario.

Esta es la cuestión. Si David asume esto, puede ganar.

Luis estaba ciego. Decidimos hacer juntos unos «spots» publicitarios sobre unos seguros de vida. ¡Sarcasmos de la realidad! Esas imágenes, las primeras que hacía tras su ceguera, obtuvieron el Primer Premio a la Mejor Fotografía del Festival de Cine Publicitario de ese año.

Yo creo que, quizá sin saberlo, Luis fue, en esa ocasión, el David que descalabró al pretencioso gigantón Goliath del Destino, del Absurdo, de la Mala Suerte.

Años antes trabajamos juntos en «Los desafíos», pero puedo decir que ninguna experiencia común, absolutamente ninguna, me ha enseñado más en mi vida que esta que he contado.

Porque nuestro Luis-David tiene un honda, una luz inagotable. La luz de la experiencia.

Y es que junto al Luis supersticioso hasta el límite, junto al Luis aparentemente frivolón, junto al Luis que se negaba a «complicarse la vida», hay un Luis hecho de TRABAJO cotidiano, hay un Luis cargado de intuición y sensibilidad, hay un Luis cargado de experiencia acumulada.

Y desde este punto de vista, Luis le dio a Goliath en toda la cabeza. Con sus propias armas, que Luis había ido fabricando día a día. Con su saber. Con el —como él dice— «invento japonés» de sus conocimientos.

Se me dirá que aquello fue una victoria efímera, ocasional. Pero respondo que yo no hablo de una guerra acabada. Que entre David y Goliath no se ha firmado el armisticio, y que lo que importa es el método con que se plantee la batalla.

Estoy convencido de que Luis ganará. Y que ganará aquí, entre nosotros. Porque su esfuerzo pasado, su saber y su experiencia NO SON INÚTILES. Están acumulados en él, y en él VIVEN, en su memoria y en su inteligencia

La Historia no está escrita. Ninguno sabemos cómo sucederá lo que digo. Pero lo mío no es fe de carbonero. Porque yo no creo en milagros, ni en la resurrección de la carne, sino en la lucha por realizar los sueños.

José Luis Egea (director de cine)
(1978)

LO QUE LUIS CUADRADO HA SIGNIFICADO, SIGNIFICA Y SIGNIFICARÁ...

Me pides [Antonio García-Rayo] que hable de Luis Cuadrado y resulta curioso... me pasa igual que cuando un día de esos con mucho apetito vas a un restaurante y te dan una amplísima e interminable carta y no sabes después de darle una y otra vuelta por dónde empezar ni porque decidirte. Igual me sucede ahora. Son tantas las ganas y lo mucho que podría decir de Luis después de catorce o quince años de trabajar juntos que temo terminar pidiendo dos huevos fritos con patatas.

LO QUE LUIS HA SIGNIFICADO para el cine no lo voy yo ahora a descubrir, ahí está su obra.

¿LO QUE SIGNIFICA?: El haber conseguido reafirmar aún más y con mayor fuerza el respeto que fuera de nuestras fronteras ya había hacia la fotografía que se hace en España.

Y SIGNIFICARÁ... ese aliento físico y moral que todos los que a diario nos iniciamos en esta no menos dura profesión, necesitamos para poder seguir e intentar —y esto sé que está en el ánimo de todos los operadores que se sienten jóvenes—, sirviéndonos de lo mucho que nos ha dejado, proseguir a lo largo de este difícil y complejo camino de la fotografía, hasta todo lo lejos que él hubiere llegado. Como antes, como ahora, como siempre, para bien del cine, de ese cine que en definitiva somos todos y sabe lo mucho y bueno que Luis ha hecho por él y él lo dejará bien patente el día 1 de diciembre en el Cine Carlton.

En cuanto a mí, que me introduje en ese mundo suciamente competitivo, donde los «maestros» nada más terminar la escena quitaban los filtros y movían el diafragma para que no supieses lo que hacían, por ejemplo, o por toda respuesta del «maestro» a una pregunta estúpida, propia de tu ignorancia, recibías una sonrisa de suficiencia o una mirada recriminatoria por tu atrevimiento al dirigirte a él, el que mejor iluminaba: ¡los repollos de España!, un mundo que gracias a Dios ha desaparecido por completo y del que tuve la fortuna de salir rápidamente para empezar a formar parte de otra forma de hacer cine y terminar junto a Luis y comprobar que se podía dialogar, que las estupideces no eran tales, sino equivocaciones o errores que se te aclaraban. Y más tarde, cuando te crees con ánimo de seguir el camino tú sólo y él te demuestra que no solo no hay que tener miedo a esa posible competitividad, que cuando es limpia es maravillosa, sino que además te aconseja no solo profesionalmente sino humanamente, etc., etc., etc. Y además qué podría decir que no sonase más que a gratitud, gratitud, gratitud, gratitud... ¡Y no quiero terminar pidiendo huevos fritos!

Teo Escamilla (director de fotografía)
(1977)

Luis Cuadrado al piano

Rodaje de «El espíritu de la colmena»

Hace ahora dieciocho años, el día en que entré a trabajar por primera vez en un plató cinematográfico, conocí a Luis Cuadrado. Fue en Madrid, en los Estudios Cinearte, lugar donde el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas había encontrado por entonces provisional y precario cobijo. Yo era un estudiante universitario procedente de provincias, que pasaba una cantidad muy considerable de tiempo en el interior de los cines, y que entre otras cosas aguardaba impaciente cumplir la edad mínima que el Reglamento del Instituto exigía para poder presentarme al examen de ingreso en la especialidad de Dirección. Un día, casualmente, un amigo me propuso participar como «script» en una práctica de fin de curso que iban a realizar los alumnos del Instituto, y que dirigía Basilio Patino. Sin apenas pensarlo un momento, acepté.

Luis Cuadrado colaboraba en aquel rodaje en calidad de segundo operador. Recuerdo que, en esa ocasión, la vieja cámara —una Super Parvo— que tenía que manejar se hallaba provista de un tipo de visor que, a la hora de controlar el encuadre, presentaba bastantes inconvenientes. Para paliarlos de algún modo, Luis utilizaba un gran trapo negro con el cual se cubría la cabeza en el momento de rodar, al estilo de los fotógrafos que uno había visto de niño. La preparación de un nuevo plano, sobre todo si se trataba de un plano general, acostumbraba a alargarse hasta unos límites de tiempo que yo nunca había podido imaginar. Ello se debía principalmente a la personalidad del fotógrafo, un alumno de tercer curso de Cámaras llamado Chang, que, confirmando ampliamente esa leyenda que habla de la proverbial calma de los orientales, disponía las luces con una meticulosidacl que a veces resultaba exasperante. Con frecuencia, casi todo aparentaba estar listo para rodar y, sin embargo, Chang insistía imperturbable en perfeccionar un detalle de la iluminación. En una de esas ocasiones, cuando tras muchas horas de trabajo el equipo comenzaba a dar pruebas de cansancio, recuerdo que Luis, imitando una de las acciones que la protagonista realizaba en la película, se sentó al piano que se encontraba en un ángulo del decorado y empezó a tocar un ritmo de jazz bastante conocido, rescatando así al instrumento del monocorde destino que, al menos en el guión, le estaba reservado: ser el depositario, a través de las notas de un vals de una leve melancolía. Aquella música improvisada, llena de una primitiva vitalidad, aliviadora de la tensión de la espera, al surgir en medio de una ambientación tan crepuscular, me pareció de pronto reveladora de ese espacio indefinible donde, en un rodaje, la ficción y la realidad suelen entrecruzarse secretamente para mejor desprender un sentido que viene a enriquecer las trilladas pistas por las cuales discurre tan a menudo nuestra inteligencia de las cosas. Esa acción espontánea de Luis al piano se me ofreció así, repentinamente, revestida del mismo intenso carácter con el que se me presentaban la luz y los sonidos que se filtraban a través del balcón principal de aquel decorado tan cuidadosamente dispuesto en todos sus detalles para describir el tedio de una tarde de domingo.

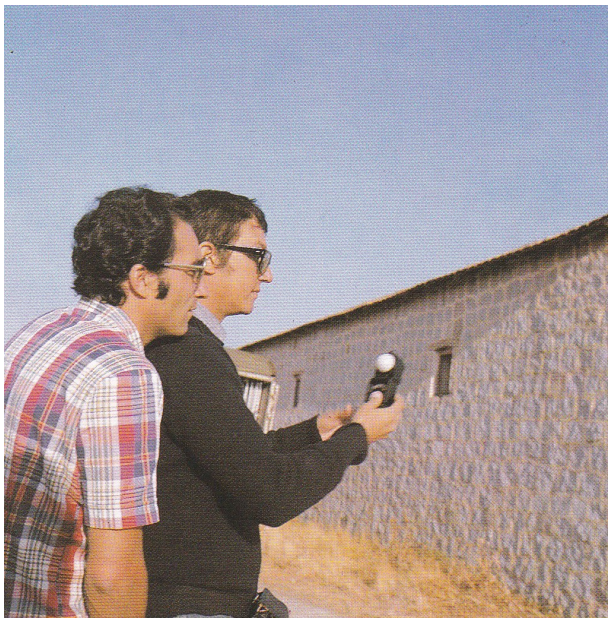
Dos años después de este encuentro, tuve la suerte de volver a trabajar con Luis, de nuevo dentro del Instituto, él como operador y yo como realizador. Ya en ese tiempo Luis mostraba las cualidades que, entre otras, le han distinguido siempre como responsable de la fotografía de una película: su intuición para percibir las necesidades fundamentales de lo que se pretende contar por medio de la imagen; su tacto excepcional para recrear cualquier ambiente de luz; y,

Rodaje de «El espíritu de la colmena»

sobre todo, la inteligencia y la sencillez con las que, utilizando términos inimaginables, llenos de expresividad y humor, era capaz de inventar un lenguaje que, al estar elaborado a la medida de toda una serie de limitaciones, contribuía decisivamente a hacer más transparente las ideas del director. Cualidades todas ellas que, en definitiva, constituyen la expresión de su auténtico carácter, los signos de una extraordinaria sensibilidad que, con frecuencia, aparecía unida a esa tensión propia de los temperamentos que, dentro de su oficio, se hallan dedicados a una búsqueda constante. Una tensión que no radicaba solamente en el afán de Luis por superar las generalmente precarias condiciones de rodaje, extraer de las emulsiones el máximo partido posible, resolver los problemas que se planteaban en el laboratorio o bien afrontar sin descanso sucesivas y variadas experiencias, sino que tenía quizás su origen más hondo y secreto en dos sentimientos que venían a entrecruzarse en su interior: por un lado, la necesidad de traspasar en su trabajo el umbral que conduce a esa zona sutil, situada entre la oscuridad y la luz, en la cual los seres y las cosas adquieren su aspecto más revelador; y por otro, la intuición de que dentro de él, de algún modo, poco a poco, la sombra iba ganando espacio a la luz.

Esa necesidad y esa intuición, contempladas desde la enorme vitalidad y entrega que Luis ha puesto en su obra en todo momento, dotan a su experiencia de ese talante especial con el cual los mejores se enfrentan a la adversidad, y que ya latía en él tempranamente, cuando le conocí, quizás incluso dentro del impulso que en aquella ocasión ya lejana le llevó a sentarse al piano para así animar un rodaje a punto de languidecer, en medio de un decorado cuyo principal objeto parecía ser el de sofocar los signos más inmediatos de una vida que, incluso dentro de la ficción, se presentía más intensa y solidaria al otro lado de los cristales, en la calle, a la intemperie; justo allí donde la música interpretada por Luis se diría que nos convocaba.

Víctor Erice (director de cine)
(1978)



Rodaje de «Pascual Duarte»

Luis apareció dando traspiés, pese a ir conducido de la mano por Edurne, y, cómo no, cubriendo el silencio apacible de aquellos campos del sur de Toledo con su constante, imparable y sonora charlatanería. No paraba. Menos mal que rodábamos con sonido directo y en los planos se le conseguía hacer callar a duras penas. Entre plano y plano no negaré que alguna vez soñé contratar a algunos truhanes para que le amordazasen. (Es difícil dirigir una película tan seria como «Pascual Duarte» llorando de hilaridad).

Su impudor llegaba a los límites del insulto. Estaba recién operado de su penúltima intervención. Con el pelo aún corto, aún sin crecer, a duras penas cubriéndole las agresiones médicas contra su dura cabeza (de Toro, Zamora).

—Lolo, ven acá, «ojo» mío, lee aquí.

Y Lolo, moviendo ágilmente sus muchos kilos, leía el fotómetro. Luis ya no podía.

—Lolo, ven acá «ojo» mío, que veo menos que un gato de escayola —gritaba.

Y al principio todos, violados por su impudor, mirándonos aterrados. Algunos, sus más viejos amigos, sin acertar a descubrir qué sentimiento les invadía en aquellos momentos. Los más nuevos preguntándonos cómo era posible ese humor, casi negándonos a creer que aquello no fuese un papel, (Luis siempre quiso ser actor y lo fue y lo es), imposible de mantener tanto tiempo en aquellas circunstancias.

Yo le había preguntado a mi padre, buen médico, por el futuro de su enfermedad, y él me había ilustrado sobre las poquísimas posibilidades de que no se quedase ciego. Prácticamente ninguna.

Y comenzó a aparecer la proyección de lo que íbamos rodando. Luis comiendo pipas, comentando sus clásicas impertinencias.

—Al cesto este plano, al cesto del montaje.

Pues, según Luis, de haber creído sus comentarios, en el rodaje y proyección, «Pascual Duarte» sería ahora un cortometraje.

Pero, no. Fue un largo que le debe mucho a esa intuición de bestia, a esa intransigencia peleona y tantas veces criticada, a esa sensibilidad oculta en algún lugar de su cuerpo, lejos de su maltrecha cabeza, a esa fotografía magnífica que clavó y empastó contra la tierra de Toledo a todo cuanto se puso entre ella y la cámara.

Menos de un año más tarde, la última operación. Peligrosa. Cuántas veces yo, que como diabético que soy estoy siempre en un cierto peligro de también quedarme ciego o morirme, que prefería esto último a no ver, pues es la vista nuestro mayor elemento de conocimiento, de reconocimiento, de relación con las personas y las cosas, de interpretación e incluso de engaño, de fantasía, de sueños. La dependencia que tiene que crear la ceguera. Mejor morirse, me he dicho.

Y nos contaban que en la camilla que le transportaba al quirófano aún no le podían callar. ¡Sería bruto! contaba la pobre Edurne, con los ojos llenos de susto y de lágrimas.

—Un tumor durísimo, como una naranja pequeña. Casi no hemos podido hacer nada. Ya sólo queda la radioterapia.

—¿Y la vista?

—¿La vista? ¡Ah! Nada. No nay nada que hacer. El nervio óptico... etc., etc.

Estos médicos si que son brutos. En qué estarán pensando.

Algunos días de miedo. Algunas semanas de recuperación. Algunos meses de espera.

Del Luis de ahora yo no quiero hablar. Que hable él, que la locuacidad no la ha perdido, ni la brillantez, ni el impudor, ni la impertinencia.

—Bueno, Luis, ya nos veremos otro día.

—Me verás tú a mí, porque lo que es yo a ti. ¡Ja, ja!

Se ríe.

—Ves lo que te quiero decir.

Luis Cuadrado (segundo por la izquierda), Elías Querejeta (de espaldas), Primitivo Álvaro (segundo por la derecha) y Ricardo Franco en el rodaje de Pascual Duarte *(1976)*

—Lo comprendo, porque lo que es verlo. ¡Ja, ja!

Otra vez lo consiguió.

—Oye Luis, las frases hechas están hechas por videntes, así que dejemos el cachondeo y no me hagas estar buscando frases que no usen el verbo «ver».

—¡Ah! Ya veo... Bueno, veo menos que un gato de escayola. ¡Ja, ja!

Otra vez. Otra vez. ¡Qué bruto!

Y ahora sé que no. Que no prefiero morirme. Que morirse sí que es aburrido y desagradable. Que morirse es irreversible y la vida no. La vida puede cambiar.

Y la vida es bella, ves.

Ricardo Franco (director de cine)
(1978)

A Luis Cuadrado le conocí en 1960. El Festival de Cine de San Sebastián nos becó —a él como alumno de la Escuela de Cine, a mí como probo estudioso, o mejor aspirante a estudioso— y compartimos una habitación en un hostal que daba a la parte de atrás del Teatro Victoria Eugenia, donde se efectuaban las proyecciones. Fue el año en que se celebró la famosa reunión de Escuelas de Cine, cuyo papel estelar asumieron Patino, Borau, Summers, recién diplomados. Recuerdo que Luis se marchó un día a Biarritz, a ver «À bout de souffle» —creo que yo la vi allí también— y que regresó encantado, no ya únicamente por la película, carta fundamental de la «nueva ola» francesa, sino por los nuevos conceptos de iluminación por reflexión empleados por Raoul Coutard. Y me explicó incluso cómo se trucaban las fuentes naturales de luz para poder rodar en interiores auténticos, y uniendo la acción a la palabra, desenroscó la bombilla del lavabo de nuestro cuarto, para hacerme ver gráficamente la estratagema. Esta debió de ser mi primera lección práctica de que, en una película, la luz no simplemente se utiliza, sino que se *inventa* para crear una cierta atmósfera.

Durante los años sucesivos, en Madrid, tuve la oportunidad de verle nuevamente en muchas ocasiones. Recuerdo un día, en «Exa» sería, en la sala de montaje de Pablo del Amo, que estuvimos visionando en la moviola unos planos de un documental industrial que había rodado con José María Gutiérrez, uno de los muchos en que trabajó hacia esa época. Era sobre unos astilleros, y los planos recogían imágenes diversas de la botadura de un barco, ante un distinguido público de señoras de collar y sombrero, militares engalonados y enmedallados, y tecnócratas varios. Si el tema parecía convencional, su tratamiento no lo era en absoluto. La fotografía escudriñaba los rostros como el cincel de un escultor, detallando cada arruga, cada surco, cada pliegue facial con una minucia casi táctil, con un sentido del realismo absolutamente balzaciano. Era ya la fotografía inconfundible que se descubrió luego en «La caza» —la película que le afirmó como el operador por excelencia de la nueva generación— y en «Juguetes rotos».

Recuerdo otro encuentro, en 1964, durante una visita a José Luis Borau, que rodaba en los estudios Vallehermoso «Crimen de doble filo». Luis me hizo dar un pequeño paso adelante hacia la inmortalidad, al obligarme a intervenir en un plano como doble de Carlos Estrada: una silueta ominosa que se vislumbra un instante tras una puerta de cristal esmerilado... No es por eso, sin embargo, que recuerdo tal anécdota, sino porque Luis me obsequió con el epíteto de «maestro de ideas», al que obviamente hube de corresponder con el de «maestro de luces». Así le he saludado siempre desde entonces, hasta la última vez que nos hemos visto, hace unas pocas semanas.

Son estos unos apuntes muy banales, pero confío en que dejen traslucir un poco de la pasión, el estilo y el sentido del humor que caracterizan a Luis Cuadrado y su trabajo. El hecho de que su nombre figure en las películas de Saura, Summers, Borau, Camino, Portabella, Fons, Olea, Erice, Franco, etc., significa una cosa: su actividad ha sido instrumental en el hallazgo de una determinada personalidad visual en el cine de los nuevos directores españoles.

Hay personas más autorizadas que yo para analizar *in extenso* su aportación y las características de su trabajo. Pero quisiera señalar algo que me parece significativo. Su manera de hacer, dejando aparte el interés de las innovaciones de Coutard, arranca de una estricta economía de medios —la industria del cine español fue siempre pobre— que obliga inexorablemente al operador a ser inventivo: en «Mañaná será otro día», por ejemplo, con la ayuda de unas simples pantallas, Luis conseguía convertir una estación de servicio en algo «diferente», no sé si me explico. Pero luego ha evitado el conformismo en que cayó la nueva escuela, al rechazar cierto manierismo fotográfico para incidir luego en otro manierismo más uniforme y monótono. Ha ido buscando una atmósfera visual distintia en cada película, persiguiendo variedad, riqueza y textura en la luz, desde la alucinación solarizada de la isla en «Nocturno 29», hasta los irónicos tonos pastel de «El jardín de las delicias», los cuerpos mates, sin brillo y sofocantes de «El espíritu de la colmena», o el sol cegador que cae sin piedad sobre hombres y animales en la tierra desesperadamente plana de «Pascual Duarte».

Una observación más para terminar. No sé si Luis Cuadrado será un gran técnico o no, me da igual. Lo que sí me interesa es que su trabajo viene dictado por el gusto y la sensibilidad. Y, lo que es más importante, por la intuición, la capacidad de «entrar» en el carácter de una película, como revela esa sugerencia de Luis de que las ventanas de la casa de Fernando Fernán Gómez en «El espíritu de la colmena», tuviesen los vidrios un dibujo hexagonal en forma de celdillas... Un operador capaz de pensar visualmente de esta forma, se convierte en el mejor colaborador con que pueda soñar un director. El secreto de esto es quizá muy sencillo: que a Luis le encanta el cine, cosa que no siempre se da en las personas que se dedican a tal profesión. Por ello estoy convencido de que su labor futura, ya sea como profesor de fotografía, como gagman, como guionista, o como puro inventor de películas, seguirá siendo tan creativa como cuando era simplemente operador.

Jose Luis Guarner (crítico de cine)
(1978)

No es muy original recordar que el cine es imagen, pero puede resultar útil insistir aquí en que es el operador quien fabrica las imágenes de una película y que son estas imágenes las que se ofrecen luego a la mirada del público. La verdad es que yo no sería capaz de imaginar las tres películas en que he intervenido junto a Luis Cuadrado si él no hubiera sido el responsable de la fotografía. Porque Luis, con su sentido de la imagen y del color, imprimía no sólo un sello personal a la fotografía de sus películas, sino también un tratamiento coherente con las exigencias de cada una de ellas. El trabajo de Luis que seguí más de cerca fue el de «Jurtzenka» (Un invierno en Mallorca), porque allí, además de guionista, me tocó en suerte un papel episódico de párroco de la iglesia de Valldemosa. Recuerdo que allí se plantearon problemas de iluminación seriamente complicados y, sobre todo, problemas de definición general de la luz. La acción transcurría en 1838, cuando en vez de luz eléctrica se utilizaba luz de aceite. Con Jaime Camino habíamos hablado de una «luz expresionista» y recuerdo que al rodaje en Mallorca nos llevamos unos álbumes con reproducciones de Rembrandt, el padre del claroscuro, como guía e inspiración a la hora de iluminar la tragedia de Chopin y George Sand en una Mallorca entonces primitiva, ultraconservadora y hostil. Luis, cuya intuición en estas materias es realmente apabullante, comprendió pronto el reto que se le ofrecía y fue capaz de formular en términos de luz lo que tanto a Jaime como a mí nos costaba formular verbalmente.

Por esto Luis ha significado, para mí, uno de los casos más sorprendentes de creatividad y de versatilidad al servicio de la cámara. Desde la perspectiva actual ya podemos escribir que Luis cuadrado fue para el nuevo cine español lo que Raoul Coutard para la *nouvelle vague* francesa, esto es, el ojo sin el cual ni el uno ni la otra podían haber existido, o habrían sido muy diversos de lo que realmente fueron. Porque en ambos casos, un elemento principalísimo de diferenciación con el cine que les precedía era el diverso *modo de ver* la realidad situada ante la cámara. Luis Cuadrado reinventó las imágenes del cine español, con su concepción de la luz y su intuición plástica. Y por eso el cine español y sus profesionales estarán siempre en deuda con él.

Román Gubern (historiador de cine)
(1978)

Rodaje de «Habla, mudita»

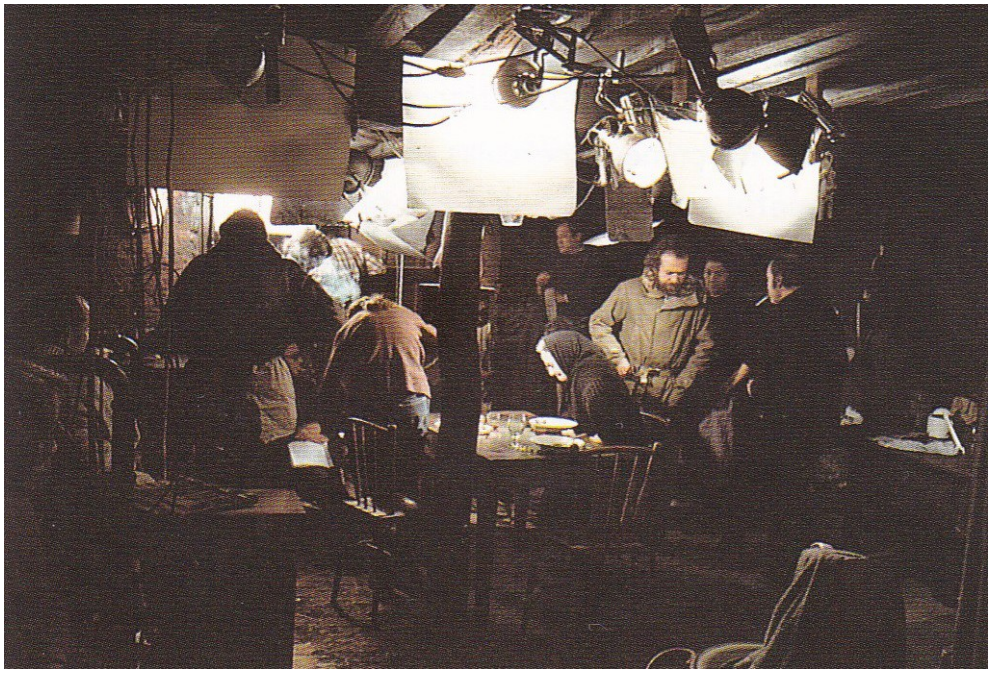
Luis Cuadrado es, sobre todo, un hombre de cine. Antes incluso que director de fotografía, lo que prima en él es su gran sentido del cine. Luis Cuadrado era un cineasta sobre todo y luego un director de fotografía.

Recuerdo una escena de «Habla, mudita» en que López Vázquez se tenía que colocar, por ser un regalo de la muda que se lo traía contra el frío, un absurdo jersey. Luis opinó que la escena ganaba si no se veía el ridículo dibujo del jersey mientras el actor lo desenvolvía y se lo colocaba ante la mirada expectante de la muda. Sólo al final se veía la burla del regalo. Así lo hicimos y, evidentemente, la escena ganó.

Cuento esto para mostrar que la profesionalidad no es nada cuando es sólo oficio. Luis era un excelente director de fotografía porque considera las escenas desde la película. Ese es el Cuadrado que me gusta recordar: animoso, exigente y —por qué no decirlo— terriblemente egoísta para conseguir lo que quería. A veces incluso era capaz de contar un cuento chino sobre que un maquillaje no era correcto o faltaba cualquier tontería, con tal de ganar tiempo y que el sol quedara cubierto por una nube o la luz diera más tendida... Pero uno se dejaba engañar de buen grado, cuando la película salía del laboratorio no había engaño.

Manolo Gutiérrez Aragón
(1978)

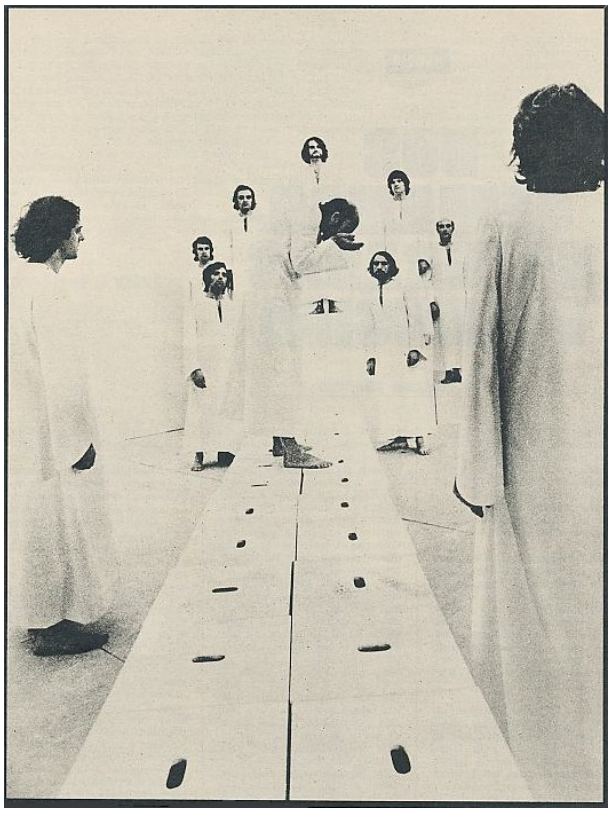
Rodaje de «Habla, mudita»



En el rodaje dentro del rodaje de la película «La muerte del escorpión»

Tuve la suerte de hacer con Luis Cuadrado su ultima película, *Emilia, Parada y Fonda* (Eastmancolor, 1976) de Angelino Fons. Cuando hicimos esta película Luis estaba completamente ciego. Un año antes había hecho con él *La muerte del escorpión* (Eastmancolor, 1975) de Gonzalo Herralde y en ésta estaba casi ciego, digamos que veía un 10%. Iluminaba y creaba ambientes de luz en la oscuridad, porque él no veía los sitios. Entonces entraba en la habitación agarrado de mi brazo y me preguntaba: ¿Paquito cómo es esta habitación? Pues mira es cuadrada y tiene 4x3 ¿Qué altura? 2,5. Vale ¿Hay alguna ventana? Sí, una justo enfrente nuestro. Luego preguntaba por la acción ¿Que pasa aquí? Entra la chica y se echa en la cama y se pone a llorar. El día anterior le habían leído el guión, él se hacía su composición de lugar y decía cómo se tenían que colocar los «porex» y los photoflood 962 porque él trabajaba siempre con este tipo de material. Yo era el foquista y era el que le medía la luz con el fotómetro, le decía los footcandles y el quitaba o ponía photofloods. Sabía, sin mirar, por su experiencia, la luz que daba cada grupo de lámparas.

Paco Marín (director de fotografía)



«Sócrates» (1972) de Marsillach, espacio luminoso de Cuadrado

Querido Luis:

Te conozco de antiguo, aunque no hemos coincidido profesionalmente con frecuencia (una vez hicimos juntos una película, y otra, iluminaste un espectáculo sobre Sócrates, que dirigí). Pero esto es lo de menos. No voy a hacer tu elogio artístico porque voces más entonadas que la mía lo hicieron ya con mejores conocimientos.

Esta carta, Luis, la escribo al hombre, que de esto sí, de distinguir entre las personas buenas y malas, de orientarme entre verdades y mentiras, de separar las máscaras de los rostros, de esto sí, como te digo, entiendo un poco.

Hablábamos de muchas cosas en tu casa. De cine, sobre todo. Salían nombres, anécdotas, circunstancias... Y lo que más me sorprendió de ti, lo que de inmediato me acercó a tu corazón, fue la inmensa amabilidad de tus criterios. Jamás te escuché un juicio adverso sobre tus compañeros, nunca asomó en tus frases la feísima oreja del despecho o de la envidia.

Es posible que a ti esto no te parezca extraño y que lo tomes como algo lógico y natural, pero yo, que estoy acostumbrado a sacudirme el sucio moscardón de los rencores ajenos, me sentía bien cuando hablabas, porque tu generosidad me permitía reconciliarme con mi oficio.

Un día —no sé cómo empezó— te advertí cansado. Empezaste a entornar los ojos, a mirarme de lejos, a despedirte despacio de los atardeceres, a buscar, misteriosamente, otras verdades. Fuiste como esos poetas a los que el mundo se les queda chico al descubrir que la vida no cabe en cada verso. Aquel día, Luis, comenzó tu fuga.

Después, pasaron horas, semanas, meses, años. Primaveras quizás; algún otoño. A veces, alguien me decía: «¿Sabes?, Luis está peor». Me negaba a aceptarlo, como si mi negación tuviera algún sentido, como si pudiera servirte para algo.

Una mañana tu mujer me llamó. Habían vuelto a pasar en TVE un episodio sobre la censura de mi programa «Silencio, estrenamos». Me dijo que te había gustado y que tenías ganas de charlar conmigo.

Estabas sentado en un sillón y te levantaste cuando yo llegué, para abrazarme. Sonreías como siempre y sin embargo, ya habías decidido no volver a verme en algún tiempo.

Yo respeté, Luis, tu decisión. La comprendí. Comprendí que estabas harto de iluminar una realidad en la que siempre hay que forzar el negativo para hacerla más bella y atractiva. Harto de buscar espacios que no existen, claroscuros que se desmayan, contraluces que se pierden... Si yo pudiera, también me iría de puntillas a rodarles un corto a mis fantasmas.

Ahora me doy cuenta, Luis —así son de ingratos nuestros menesteres—, que es muy posible que a algunos no les suene tu nombre. Yo podría decirles, por ejemplo, que tú eres el mágico desvelador de muchos sueños, el prodigioso inventor de mil imágenes, el arrebatado ilusionista de «La caza» o de «El espíritu de la colmena» o de «Ana y los lobos» o de «Pascual Duarte» o del «Amor del capitán Brando».

No sería imposible explicar tu arriesgada aventura de la luz y el color en estos últimos años de apretado esfuerzo. Pero esto, Luis, con ser mucho, no creo que fuera suficiente. Tú eres, afortunadamente, algo más.

Te han dado un homenaje, y a mí, que me provocan risa estos actos públicos de engaños y torturas, me parece que esta vez estaba justificado. Lo que me duele es que haya tenido que producirse tu obstinada renuncia a seguir mirándonos, para que nosotros, tus amigos, actuemos. Dramático país en el que sólo se reconocen los méritos cuando se intuye que la admiración no va a desnivelar la competencia. Es cierto que tú has recibido frecuentemente premios

y alabanzas, pero reservándote siempre —como a todos— una punta de regateo miserable. En esta España dolorosa y desgajada siempre llega la justicia un poco tarde. Aquí, cuando se halaga a alguien es para insultar a otro. Detrás de un español triunfante se oculta otro español hundido. Yo no sé si lo que voy a decir es elitista, pero la verdad es que no me inquieta demasiado. A mí me parece que los hombres honestos como tú, que han contribuido a limpiar de telarañas la casa solariega de esta ácida piel de toro, merecen, cuando están fatigados, cuando como a ti, les hiere el duro sol las frágiles pupilas, un trato más agradecido y menos cicatero de la sociedad que les rodea.

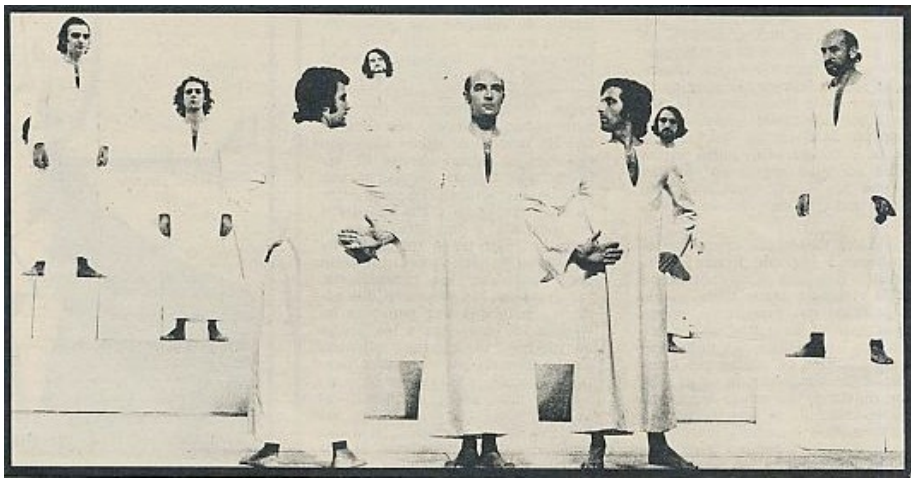
Tú tienes derecho, Luis, a soñar con los ojos cerrados sin que los agobios diarios de las infamias económicas te despierten, a lo mejor de madrugada. No pido para ti palacios de cristal, ni reinos de maravillas. Reclamo, solamente, lo que es tuyo.

Nadie cree en nosotros, los artistas, porque a nadie —o a muy pocos les interesa la cultura. A las gentes de nuestro oficio se nos admite un rato, se nos utiliza cuando conviene y se nos echa después al cubo de los desperdicios. Ni a la derecha de antes le importamos, ni a la izquierda de hoy parece preocuparle lo bastante este problema.

¿Cuántos impuestos has pagado en tu vida, Luis Cuadrado? ¿Cuántas cuotas a la Seguridad Social? ¿Cuántas inspecciones de Hacienda? ¿Cuántas veces habrás tenido que tributar por años anteriores en el momento justo en que estabas sin trabajo? ¿Cómo es posible que no se entienda que esta profesión nuestra es un azar continuo en el que no existe ni un mínimo de tranquilidad, ni un poco de garantía? No somos ciudadanos distintos, ni debe tenerse con nosotros un trato de favor. Pertenecemos a una comunidad y no escurrimos el bulto de nuestras obligaciones. De lo que nos quejamos y lo que nos hiere, es esta especie de sonrisita hipócrita con la que algunos conciudadanos nos toleran.

He conocido a muchos artistas sobreviviendo malamente en pensiones siniestras, cuando la curva de su carrera profesional había terminado. Nos defendemos a golpes, a codazos. De pronto, el homenaje en beneficio de un actor, de un músico, de un torero, de un periodista. Luego, nada: la tristeza de la soledad y del olvido.

Yo no quiero que este sea tu caso. Ni el de ningún otro. Ya está bien de tantos cuentos de cigarras y hormigas. Nuestra profesión no es menos seria por ser más divertida. Hacer una película es tan importante como construir un puente o levantar un edificio.



La cultura no debe ser el lujo de unos cuantos. Todos somos del pueblo porque de él venimos. Y a la hora de las cuentas y los balances no se nos tiene que apartar a un lado, como si nada de lo que hicimos sirviera para algo.

Yo sospecho, Luis, que esta ceguera tuya es momentánea, y que muy pronto volverás a abrir los ojos y a mirarnos.

No me gustaría mucho, cuando esto ocurra, que haya una sombra de reproche en tu mirada.

Adolfo Marsillach (actor y autor teatral)
(1978)

Con Patino (a la derecha), rodaje de "Del amor y otras soledades»

No sé cómo será el cine español más interesante del futuro, qué caminos andará, bajo qué riqueza ni qué pobreza de posibilidades. Lo que sí sé muy bien es lo que ha podido ser el que ahora empieza a asomarse al mundo sin vergüenzas, superada la hostilidad nacionalista de jerarcas oficiales, y la complicidad de una industria ahogada en su propia miseria. Pues bien, siempre que alguien se ponga a estudiar este latoso período de rodaje de nuestro cine, se encontrará con que uno de sus principales denominadores comunes se llama Luis Cuadrado. No se puede dar más. Y comentarán que en Hollywood tendría ya más de un Oscar. Bueno, aquí debe tener algún diploma del sindicato. Cuando yo nací con él en la vieja Escuela de Cine, apenas si tenía su zamarra de cuero y una destartalada moto con sidecar donde íbamos a llevar todo lo rodado —seguramente con colas— al laboratorio, después de trabajar cincuenta o sesenta horas seguidas filmando lo que fuere. A mí no me perdona que yo le ganara en resistencia física, y ya es decir en él. Luis se subía las gafas a la frente, echaba un trago de ginebra, y comenzaba a poner bombillas y a dictar numerajos en las situaciones más insólitas. Y si le sobraba un rato, se escapaba a rodar un corto con Teo Escamilla. Luego, para variar, se iba al cine con Marquitos, o a estudiar alguna cuestión técnica con Kike Torán. Era cuando todavía no podíamos permitirnos el lujo de rodar la «hora loca», ni inventar planos «macizos» y supercomplicados, de los que al fin no quedará más que su fotografía.

Esta es una profesión de gente generosa y rara, de estupenda y excepcional gente rara, cuya calidad humana, además ha hecho más llevaderas y justificadas algunas otras impaciencias.

Basilio Martín Patino (director de cine)
(1978)

LUIS CUADRADO ENCINAR

Formado en la iiec, su fotografía para mí era un referente mítico en el nuevo cine mesetario, en el que representaba el paso de la descarnada y artificiosa luz directa clásica, a la iluminación naturalista con luz rebotada, en línea con la moderna fotografía europea de los años sesenta que, dicho sea de paso, había llegado a Madrid por influencia de operadores y estilo de la escuela de Barcelona, en la que el propio Luis Cuadrado había creado una de sus más avanzadas imágenes formales, concretamente en *Nocturno 29*, en el año 1966, para Pere Portabella como director y productor. Cuando cincuenta años más tarde este me preguntó el formato en que se había rodado, tuve la impresionante oportunidad de tener en mis manos, debidamente enfundadas en guantes blancos, el negativo B/N original (no recuerdo si era Double-X o 4X), con el agrisamiento provocado por un revelado forzado, en Fotofilm Barcelona, y una secuencia con el máximo contraste, solo blancos y negros, rodada en el cabo de Creus con negativo de sonido impresionado en cámara [propuesta de Cuadrado para tener una imagen muy contrastada].

Tomás Pladevall (director de fotografía)
(2021)

Saura, Cuadrado y Elías Querejeta

De tanto trabajar la luz
tan bien
ser luminoso Luis.

Elías Querejeta

Todas las obras de Luis Cuadrado pueden figurar en la más rigurosa antología de la imagen. Luis Cuadrado tiene ahora cuarenta y tres años, la mejor edad para un creador cinematográfico, pero desde hace dos debió interrumpir su tarea a causa de una grave afección a la vista que nos alegraría infinitamente pudiera superar pronto. Su calidad humana iguala a la de su arte. Su última fotografía es la de «Pascual Duarte», de Ricardo Franco. Hizo al cine este regio regalo de despedida. El nombre de Luis Cuadrado viene a ser símbolo señero del nuevo cine español. Trabajó con casi todos los jóvenes realizadores: Yagüe, Summers, Eceiza, Erice, Portabella, Borau, Armiñán, Chávarri, Camino, Fons... Su colaboración con Carlos Saura ha sido larga, está presente en la mayor parte de los filmes del gran realizador. Ha recibido muchos premios nacionales y en certámenes internacionales. En once años de labor, con cerca de medio centenar de filmes, situó su nombre en la primera fila de los mejores operadores europeos, le dio una categoría internacional de la que es buena prueba el homenaje que le ofrecen en Londres. Inglaterra tiene un cine de formidables operadores, saben apreciar su calidad.

El cine español dispone también de tradición en los buenos operadores. En la década de los cuarenta vienen varios extranjeros: el alemán Goldberger, el ruso-francés Kelber, el norteamericano Ted Pahle. Después se incorporarían otros, como el italiano Montuori. Todos estaban en su mejor forma. Michel Kelber, por caso, era el operador-jefe de René Clair. Nuestros entonces jóvenes directores querían asegurarse con su colaboración la buena baza de las imágenes y, además, que su experiencia les sirviera de ayuda en la mecánica del estudio. Dejaron eficaces enseñanzas, en especial Goldberger, que se quedó aquí y formó una magnífica serie de discípulos. Las películas de esa etapa ofrecen una perfección formal que a estas colaboraciones se debe en gran medida. La cofaboración gran de un operador va más allá de las imágenes. Los críticos hemos reiterado elogios a la elegancia formal de los encuadres y a su intención en función del tema de las películas que tenían por operador a Rudolph Maté. La coincidencia evidenciaba que se debía al operador, más tarde metido a realizador.

Luis Cuadrado, tras unos años manejando la cámara —lo hizo en «Los golfos», de Saura, y en «El cochecito», de Ferreri— se formó en la Escuela Oficial de Cinematografía. La nota que me llega del British Film Institute puntúa *at the now defunct National Film School* [en la ahora difunta Escuela Nacional de Cine], porque esa escuela está muerta por una decisión demagógica, sin que se acertara a sustituirla en una labor de la que Luis Cuadrado es prueba de su

eficacia, sin ser en esto caso único. En 1964 realizó su primera obra como director de fotografía [en realidad Segundo Operador, la dirección es de Armando R. González Posada]: «Megatón ye-yé», realizada por Jesús Yagüe. Desde esa película hasta «Emilia, parada y fonda», de Angelino Fons, y «Pascual Duarte», de Ricardo Franco, las dos últimas, en todas cuantas intervino dio una impecable lección de operador.

Luis Cuadrado domina con sabiduría todos los aspectos de su complejo arte, que siempre adapta al tema, al estilo de cada filme. Porque el secreto de un gran operador reside en su humildad para ponerse al servicio del filme, a colaborar con el realizador sin caer en la tentación del efecto para su lucimiento personal. Hoy, con la perfección de la óptica fotográfica, la sensibilidad de los celuloides y, en el último término, las correcciones que permite en laboratorio, no es nada difícil a un operador presumir de artista, algo útil sólo para engañar a bobos. Luis cuadrado actúa —nos resistimos a escribir en pasado, con la esperanza de verle de nuevo en el trabajo— cón la optica de su mirada, su propia sensibilidad y su talento. Ni un efectismo, ni un alarde de «artista», nada que no sea el rigor de su servicio al filme. Ahí está «La caza», con su fotografía en blanco y negro, creando el clima dramático que solicita Carlos Saura, sin desatender a expresar la cegadora luz del campo, su influencia en los personajes, ni el buen retrato de los actores. Toda la fotografía de Luis Cuadrado es una unidad sin fisuras. El color, con sus facilidades, es una trampa para los operadores. Al menor descuido engendra un falso realismo, una plástica bonita, unas imágenes artísticas, todo eso que es pura repostería. Es necesario el talento tan sutil de Luis Cuadrado para evitar estos riesgos ante el bello paisaje balear de «Un invierno en Mallorca», la obra de Camino. Entre tantas fotografías maestras como ha logrado Luis Cuadrado, quizá sea ésta la más portentosa. Podrá haber sido igualada en el cine mundial, pero no superada. La luz bien dominada, la matización cromática, los rostros de los actores, el clima ambiental que crea, un prodigio. Uno de los sorprendentes hallazgos de Víctor Erice en «El espíritu de la colmena» es la novedad de su lenguaje. Asombró a Ruben Mamoulian, hombre que sabe juzgar el cine con extraordinaria lucidez. Erice pudo resolver los problemas que creaba su imaginación al tener a su lado a Luis Cuadrado, siempre poniendo a su disposición unas imágenes visuales convertidas en sutil escritura capaz de expresar la metáfora con una tonalidad cromática.

Luis Cuadrado es un ser fuera de serie. El cine español debe sentir orgullo de tenerle en sus filas. Luis Cuadrado merece que este cine nuestro le rinda todos los homenajes que merece, que se ha ganado con una obra y una conducta ejemplares.

Alfonso Sánchez (crítico de cine)
(1978)

¿Qué se puede decir, a estas alturas, de Luis Cuadrado, que no suene a tópico? Creo, sinceramente, que muy poco. Porque que es el mejor director de fotografía español con un trabajo regular realizado «en casa» —y esto lo digo porque Néstor Almendros tampoco es manco— ya lo sabe todo el mundo, y lo han dicho hasta los que no lo piensan. Y no es cosa tampoco de repetir la frase-fetiche, sí, esa de «¿Lo hacemos bien, o como siempre?». Ni de decir que es el único, porque lo cierto es que, aunque en nuestro cine haya iluminadores atroces, los hay también excelentes. Ni de proclamar pomposamente que Cuadrado ha hecho escuela, ya que si algo hay que a Luis le siente como un tiro es todo lo que suene a escolástica, y por eso a mí me cuesta trabajo imaginarle «echando doctrina» sobre los principios de la iluminación cinematográfica cual si de un iluminado se tratara. Entonces, ¿qué decir que, sobre todo, no hayan dicho ya mejor quienes hayan trabajado directamente con él, y nunca mejor empleada la preposición, ya que el gran, el enorme mérito de Luis Cuadrado consiste en su capacidad de comunicación, de colaboración en el mejor sentido del término? Con cabreos y discusiones incluidos, claro, y con, cuando la comunicación o la colaboración no se hacen posibles por parte de quienes son incapaces de ellas, el olímpico abandono de toda creatividad por parte de Luis, lo que no supone que en tales casos, que los ha habido, su fotografía deje de ser, en términos artesanales, perfecta.

Pero una fotografía artesanalmente perfecta, hoy, la hace cualquiera, o casi. Como cualquier escritor, o casi, escribe una novela que se entienda y en la que no haya faltas de ortografia y hasta ni de sintaxis. Para esos viajes se necesitan, sinceramente, pocas alforjas. Como tampoco hacen falta muchas para *sacar favorecida* a la estrella de turno —y eso que las hay de mucho cuidado— o para que haya «racord» de luz, que por mal que se pongan las cosas se acaba consiguiendo siempre con un laborioso talonado en el laboratorio. Lo difícil es lo que hace Cuadrado, lo que hacen todos los grandes directores de fotografía, es decir, ser ellos mismos sin por ello dejar de someterse a las necesidades de la historia que se está «retratando», a la peculiar visión que de la misma tenga el director. Pues tan nefasto es el que la labor del director de fotografía se someta por entero a las exigencias de la diva, del director o del Estudio —recuérdense las películas americanas de los años dorados de Hollywood, cuando las grandes compañías imponían su sello a todo lo que salía de sus fábricas, hasta el punto de que, por limitarnos a la fotografía, no había más que ver unos planos para saber si la película era de la Metro, de la Fox o de la Universal— como el que una película se someta a las exigencias narcisistas de aquél, o, lo que es peor, de las modas, sean estas el «lelouchismo», el «hamilionismo» o cualquier otro «ismo». De ahí mi insistencia, más arriba, en subrayar que las películas *de* Luis Cuadrado son, en definitiva, y dejando de lado las excepciones debidas a incompatibilidades irreversibles, películas que el equipo del que Cuadrado es parte ha hecho *con* él.

Y es que Cuadrado no es el hombre de trucos, que hace sus trampas para *chupar plano*, al estilo de los actores que se ponen delante de sus compañeros de reparto para que sólo se les vea a ellos. No va a lucirse, va a por la película, y si la pelicula es de lucimiento, pues mejor, y si tiene que ser todo lo contrario, pues también mejor. Sabe, sí, que una escena sombría no tiene por qué ser una escena en la que no se vea nada, y que para que un plano produzca sensación de frescura y de alegría no hay por qué llenarlo de plantas verdes en «estético» difuminado o de colorines rabiosos que lo que pueden dar es grima. Como sabe que «verismo» no equivale, en fotografía, a «amateurismo», y que el blanco y negro puede ofrecer más matices que el color, y que el grano de la emulsión puede ser factor expresivo fundamental, como puede serlo algo tan elemental como el que para obtener un primer plano determinado el actor se aproxime a la cámara en lugar de colocarle a ésta un objetivo macro, o viceversa. Pero todo esto y muchas más cosas que Cuadrado sabe no lo, o las, sabe por esmerada aplicación, sino por intuición. Ya que ve —me resisto a decir veía— con la cámara, como los demás —bueno, la mayor parte de la gente, incluida la mayor parte de los fotógrafos— ve con los ojos, sólo que mejor. Y, bueno, creo que ya está dicho todo. Ya que intentar un análisis de la filmografía cuadradiana sería un rollo, y a Cuadrado los rollos le van tan mal como la escolástica. Aunque, ya metido en el enrolle, y a falta de final apoteósico, me permitiré una pequeña chuminada para uso interno. Cuadrado, coño, ¿no estás harto ya de tanto homenaje y de que encima a todos se venga, desde San Sebastián, la pesada de Mari Nieves, que no te deja ni a sol ni a sombra?

César Santos Fontenla (crítico de cine)
(1978)

Luis Cuadrado, como los prestidigitadores, no se separan nunca de su maleta. Una maleta vieja y llena de parches como la que usaba Rámper para su parodia de los juegos de magia.

Y, como en aquella maravillosa parodia, dentro de la maleta de Luis Cuadrado también puede uno encontrarse con las cosas más asombrosas e insólitas, pero de objetivos y filtros nada. El creador de las más bellas imágenes del cine español es, tal vez ignorándolo él mismo, un creador en estado puro. O sea, todo un auténtico creador. Como decía Miguel Angel: «El artista que no se inventa sus propios instrumentos de trabajo no es un verdadero artista».

Y a modo de comprobación, dos ejemplos:

A) Rodaje de «Peppermint Frappé». Carlos Saura le explica a Luis Cuadrado un plano de difícil iluminación. Las argumentaciones de Saura anonadan por su sabiduría. Cuadrado escucha deslumbrado. Terminada la lección —porque lección es— nuestro operador le contesta: «Ya adiviné lo que quieres». Saura, preocupado, le dice: «No es éste, Luis, un problema de adivinación». «Para mí sí que lo es», responde Cuadrado. Y sin más ordena que quiten lámparas y corre en busca de su maleta. De ella saca cartones, trapos, y se queda un tanto pensativo. Como para sí repite en voz alta: «Lo que yo ahora necesitaría es un par de bragas de seda». Entonces a uno se le ocurre pensar que, dado que rodamos en casa de una vieja marquesa, a lo mejor conserva algunas de aquellas bragas de seda que hicieron las delicias de los erotizados años veinte. A la vieja marquesa no le sorprende lo más mínimo que se le pida un par de bragas de seda. «Las tengo preciosas, de Lanvin, pero a la Chaplin le vendrán grandes». «No es para la Chaplin, marquesa, es para el operador». Esto último asombra e inquieta a la marquesa. «Sería tan amable —responde— de cuando vayan a usarlas llamarme». «No faltaba más, marquesa».

El plano está listo para rodaje. Inopinadamente aparece André S. Labarthe, entonces crítico de «Cahiers du Cinéma». El equipo mira un tanto preocupado hacia el techo desde donde cuelgan cartones, telas viejas... y el par de bragas de la marquesa que, visto el uso que se les había dado a su exquisita ropa interior, quedó muy desilusionada. André S. Labarthe, francés él, intelectualizado él, en contra de lo previsto por los españolitos, mira al techo, se muestra fascinado, y dice: «Mais ça c'est de *l'Art Brut* dans son état le plus pur» [esto es Arte Bruto en su estado más puro]. Y ¿por qué no? La máxima de Jean Dubufflet, el creador del *Art Brut*, de que «Sólo cuentan los resultados: los elementos cuanto más de desecho tanto mejor», se cumple a la perfección en Luis Cuadrado. Nadie, absolutamente nadie, sabrá cómo consigue tales resultados, porque estos resultados, amén de técnicos, son sobre todo puramente creativos.

B) Rodaje de «Stress es tres, tres». Carlos Saura trae bajo el brazo un catálogo de objetivos alemanes. Luis Cuadrado finge no entender nada sobre los inventos que allí muestran. Lo más probable es que tales objetivos no estén aún en el mercado español. «Entonces Luis —le dice Saura— cuando llegue el momento de rodar unos planos que los quiero así y así, tú lo haces a tu manera, y si resultan, bien, y si no, los eliminamos». Días después se rodaron aquellos planos y doy fe de que Luis Cuadrado sacó solemnemente de su maleta los siguientes elementos: unas tijeras, un abanico, algodón, alcohol de quemar, un trozo de tela metálica muy brillante, y no recuerdo si algo más, probablemente sí. Luis Cuadrado, con el sentido del humor que lo caracteriza, esperaba originar entre los miembros del equipo la algazara que éstos sus acostumbrados desplantes solían producir. Pero esta vez nadie se rió. Todos estábamos convencidos de que conseguiría lo soñado por Carlos Saura sin necesidad de consultar ningún catálogo: ni alemán, ni japonés... ni chino. Luego, al ver lo rodado con la «chatarra de la maleta», los resultados eran —realmente— mágicos. Carlos Saura felicitó a Luis Cuadrado. Y éste, sin su habitual ironía, muy en serio, le dijo: «Amigo Carlos, cuando finalice este rodaje quiero que me expliques lo del catálogo porque, a lo mejor, también sirve».

Carlos Saura nunca le explicó lo del catálogo porque sabía que, en el caso —único— de Luis Cuadrado, tales explicaciones, más que esclarecer hubiesen entorpecido la personalísima libertad creadora de nuestro más grande cámara.

Emilio Sanz de Soto (crítico de cine)
(1978)

CON LUIS CUADRADO NACE LO QUE PODRÍA SER UNA ESCUELA «ESPAÑOLA» DE ILUMINACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Carlos Saura, Geraldine Chaplin, Luis Cuadrado y Teo Escamilla en el rodaje de Stress-es tres-tres *(1968)*

A finales de los años cincuenta se empieza a hacer en España un cine distinto. No hay dinero para pagar los estudios, hay que reducir los equipos a lo imprescindible, hay que hacer películas con pocos personajes y pocas complicaciones, hay que trabajar en escenarios naturales; en los pisos de los amigos o conocidos, o en quienes alquilan sus viviendas para sobrevivir o por lucro, pero el caso es que esa necesidad de trabajar en precarias condiciones va a modificar substancialmente muchas cosas, y sobre todo la fotografía. Se han acabado los trucos: los techos, las paredes falsas, los forillos en donde se ha dibujado la casa de enfrente o la Sierra de Guadarrama... Ahora hay que iluminar está habitación concreta y apenas hay espacio para meter en la pieza los aparatos, hay que utilizar materiales más ligeros, hay que reforzar las fuentes naturales de luz o, simplemente, aprovecharlas tal como son. Pero sobre todo hay que ejercitar la improvisación, la imaginación, hay que inventar continuamente. Pues bien, Luis Cuadrado es un producto quintaesenciado, refinado y sensible, de esa escuela de dificultades y se convierte en imprescindible maestro. Yo me atrevería a afirmar que sin Luis Cuadrado detrás de la cámara, ese cine «pobre» que ha dado unos resultados inimaginables entonces, no se habría podido hacer: en él nace lo que podría ser una escuela «española» de iluminación cinematográfica.

Carlos Saura [a petición de Antonio García-Rayo] (director de cine)
(1977)

Yo creo que Luis cambió el estilo de «iluminar» del cine español utilizando menos medios, aunque no menos sofisticados, una buena dosis de paciencia y enorme cantidad de sensibilidad. Para cualquiera de sus habituales, su sistema de iluminación consistía más en crear una determinada atmósfera, aquí un leve toque de luz, allí un papel negro cuidadosamente recortado para oscurecer una pared, más allá un «contra» no al uso del momento español, no la luz hollywoodense detrás de la rubia cabellera de la actriz para que en forma de aureola destacase la figura del fondo, quiá, eso ya estaba pasado de moda, no funcionaba, y era, sobre todo luz de estadio. Ahora no, ahora había que hacer las películas en decorados naturales, en aquella casa del ruinoso marqués, en la finca de un amigo de amigos... Frente al dinero, la artesanía, frente a la máquina industrial perfectamente engrasada sólo el talento y la imaginación. Una lucha perdida quizá de antemano, pero que valía la pena intentar. Lo aprendimos del neorrealismo italiano y lo volvimos a aprender de la «nouvelle vague» francesa cuando ya nosotros lo estábamos practicando. Allí está, y no es presunción, «Los Golfos», rodada íntegramente en la calle y en interiores naturales, allí estarán, más tarde, «La tía Tula», «La caza», «Nueve cartas a Berta», «La busca», «Del rosa al amarillo»... Y un pionero, pero un pionero de todo lo contrario: Marco Ferreri y «El Cochecito», casi toda realizada en estudio, pero con la intención de lo contrario. Pero los días de trabajar en estudio están contados, se acabaron los falsos suelos, los falsos techos, las falsas paredes, las bibliotecas pintadas y los forillos de las azoteas pintados, se acabaron porque en el cine español no había dinero para pagarlo, y porque había como una necesidad perentoria de enfrentarse con la cotidianeidad de los hechos. Lo que el cine perdía así de «fábrica de sueños», lo ganaba de acercamiento a una realidad tangible... Luego, más tarde, las cosas fueron de otra manera, y se pudo llegar más lejos, explorar otros caminos, pero la base estaba allí, al lado, junto a uno mismo, la base eran esos personajes de carne y hueso que convivían en aquellas habitaciones, rodeados de aquellos muebles, en aquel año, en aquel mes, en aquel día concreto. Por eso Luis Cuadrado cambió el estilo de iluminar del cine español, siguiendo las enseñanzas del que fue su maestro Juan Julio Baena, pionero en la búsqueda del cine documento.

Rodaje de «El jardín de las delicias», Saura y Cuadrado al fondo

Pero Luis Cuadrado no se conformó con seguir aquella línea ya trazada y se permitió el lujo de saltarse las reglas del juego para adentrarse en sutilezas cada vez más refinadas. Luis llegó a encontrar el difícil equilibrio, ese ten con ten de la sabiduría, entre la luz y la sombra, esa zona tan delicada de trabajar para un fotógrafo que pocos son los que andan por ella con seguridad; un paso más y el color deja de saturarse, aparecen esos colores agrisados y mortecinos «ala de mosca», un paso menos y todo el misterio desaparece; allí donde termina el misterio, la atmósfera, la zona entre dos luces, empieza la comedia americana, la luz descarada, el contraluz de la célebre actriz con aureola de mártir entronizada. Dominar esa zona es ser fotógrafo, por eso Luis Cuadrado era, es y será sobre todo un fotógrafo, un mago de la luz crepuscular.

Carlos Saura (director de cine)
(1978)

Tengo una anécdota de Cuadrado estupenda: en el estudio, una vez le dijeron «Oye, este material es muy de segunda mano, no se puede utilizar». Yo había hablado con Luis del tipo de fotografía que quería utilizar… Y él respondió: «Yo lo veo perfectamente normal». Se fue quedando ciego, progresivamente, además por cabezón. Empezó a ver mal y no dijo nada a nadie. Tenía un amigo oftalmólogo, le decía que fuera, y cuando fue… ya era tarde. Le operaron, incluso, pero no tuvo solución.

(2017)

El caso es que por aquel entonces, en los comienzos de la década de los sesenta, un tal Elías Querejeta vino a Barcelona, donde yo residía, y me compró los derechos de mi primer libro para su adaptación al cinematógrafo. Nunca supe muy bien lo que pretendía hacer con el librito en cuestión, pero tampoco tenía excesiva curiosidad. En el fondo, estaba convencido de que con aquel libro sólo se podía hacer una cosa en aras del más elemental sentido común: tirarlo a la papelera. Pero hicieron algo peor: una película.

Y, naturalmente, para tamaño desaguisado, utilizaron un director. Se llamaba Antón Eceiza y era un maravilloso ser, uno de los seres más encantadores y sensibles que he conocido. Quizá demasiado encantador y demasiado sensible para resistir las dentelladas del tiburón de turno (léase productor).

Pero no voy a hablarles aquí de la película en cuestión, sino de cómo aquella providencial circunstancia me llevó a conocer al famoso Luis Cuadrado. Fue así:

Llegué a Madrid para entrevistarme con Eceiza y me lo encontré en el lecho del dolor. O, más bien, en el lecho del sudor. Tenía un gripazo descomunal. Si a esto añadimos que el productor Querejeta había contraído una no menos descomunal hepatitis, deduciremos sin esfuerzo, que el título de la película resultaba muy adecuado: «De cuerpo presente».

Sentado en una esquina de la cama, acompañando al enfermo en sus estertores, había un tipo de rostro moreno y viril compostura, cuya fuerte personalidad no me pasó inadvertida. ¿Era Clark Gable? ¿Henry James? ¿Peter Cheney? ¿Shakespeare redivivo? En realidad, tenía un cuarto de kilo de cada uno de ellos. Pero, el total, sólo podia arrojar un balance: No se parecía a nadie sino a sí mismo. Es más, no se parecía a sí mismo. Era él. Luis Cuadrado.

Yo, por mi parte, también era yo, pero mucho menos.

Nos saludamos con la aprensiva cordialidad de quien vigila de soslayo las miasmas flotantes. Después de intercambiar algunas ligeras consideraciones sobre Flaubert y las obras completas de Hegel, pasamos a charlar con creciente entusiasmo del escritor preferido de Eceiza que era, cómo no, Scott Fitzgerald. Fuera llovía. Menos mal. Si llega a llover dentro, la situación hubiera resultado sensiblemente más incómoda. Eceiza tosía, estornudaba, se retorcía congestionado, y nosotros, Luis Cuadrado y yo, nos manteníamos, heroicamente próximos, amorosamente recogidos, encogidos, sobre él. Llegado el momento, por fin, decidimos tácitamente dar por terminada la visita. Y fue Luis Cuadrado quien, haciendo gala de su proverbial socarronería, pronunció estas enternecedoras palabras que pasarían a la historia (mejor dicho, están pasando a la historia ahora, en este mismo momento, según ustedes, amables lectores, recorren, ávidos de emociones fuertes, estas torpes líneas). Veamos pues, las palabras de Luis.

—Nos vamos, Antón.

Eso dijo. Y luego, dirigiéndose al maltrecho, yacente y sufriente director:

—Cuánto te envidio. Nosotros tenemos que salir ahora, a la calle, en este día desapacible, mientras tú te quedas aquí, calentito, tan ricamente, en la cama.

La mirada agonizante del enfermo nos acompañó hasta la puerta con circunspecta y, bastante soterrada, felicidad. La verdad es que no parecía ser totalmente consciente de su fortuna.

Pasó el tiempo. El tiempo siempre pasa, incluso cuando no pasa nada. Pero, esta vez, con el tiempo, pasó la gripe de Eceiza, la hepatitis de Querejeta y la película. Lo que, en cambio, no pasó, ni pasará, es la amistad que, desde entonces, me une a Luis Cuadrado y la admiración, cada vez más crónica, que me inspira.

Años más tarde, cuando ya los dos éramos más altos y lúcidos, el destino volvió a reunirnos con el pretexto insoslayable de (¡otra vez!) una película. El destino, en aquella ocasión, se llamaba Piedra. Emiliano Piedra, productor, hombre apasionado, auténtico pura-sangre del cine, excesivo en todo, abrumador a veces, insoportable en ocasiones, entrañable siempre. Era un tipo refulgente y dostoievskano (y sigue siéndolo) que amaba al cine más que a sí mismo (y sigue amándolo). El proyecto era una de las películas más ambiciosas de la industria española. Ambiciosa y arriesgada: «La Regenta» de Clarín, con Enma Penella en el papel estelar. El director era yo. Porque, para entonces, yo había cometido una serie de insensateces cinematográficas que habían dado el traste con mi prometedora carrera de escritor y me habían convertido en un infatuado, balbuceante y feroz peliculero.

Luis Cuadrado, por su parte, era el operador. La fotografía, por tanto, no resultaría una sorpresa. Sería formidable. Tendría esa maestría única, inflexible, inolvidable, del hombre que conoce todos los resortes de su profesión y que los aplica con una voluntad, un carácter, que considero excepcional en su doble vertiente humana y artística.

No he conocido a ningún hombre como él, y es que quitando a Clark Gable, Henry James, Peter Cheney y William Shakespeare, no se parece a nadie.

Recuerdo cuando me llevaba en su coche hasta el lugar del rodaje y los dos tosíamos como condenados, carraspeando, rumiando y maldiciendo, para conjurar la asquerosa madrugada. Tardamos una semana en compenetrarnos y, a partir de entonces, bromeábamos contínuamente. Lo pasábamos bien. Muy bien.

Cuadrado sentado en el rodaje de "La Regenta» en Oviedo

Llegábamos, con nuestras toses, al balneario de Las Caldas, por ejemplo. Luis Cuadrado mandaba que lo llenaran todo de humo y, naturalmente, tosíamos todavía más. Pero la magia comenzaba a producirse. Y, cuando el humo se disipaba, aparecía ante nuestros ojos, un casino de tiempos de la Restauración. La luz se tornaba lívida. Y dos camareros somnolientos, inmóviles, surgían ante una mesa de billar.

Ignoro por qué ocultas razones recuerdo con indeleble nitidez aquel plano. Posiblemente atisbé allí, la posibilidad de una profunda colaboración con Luis en alguna otra película, algún día, más adelante... Y mi esperanza sigue en pie.

Gonzalo Suárez (director de cine)
(1978)

Cuadrado, Summers, Escamilla, rodaje de «Adiós cigüeña, adiós»

Querido Luis:

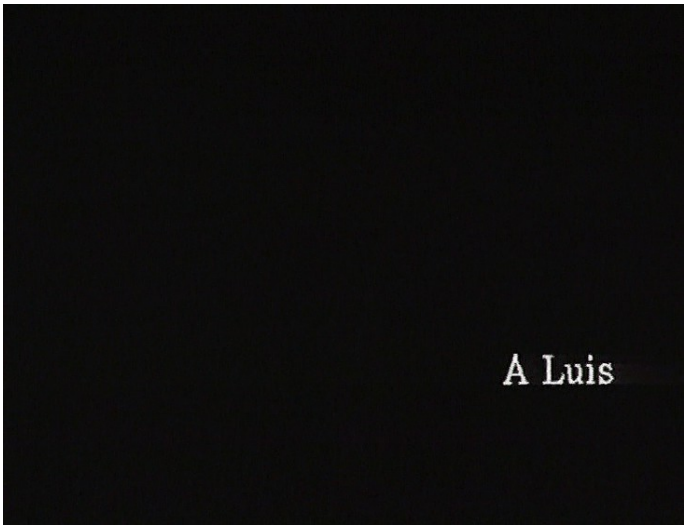
Me piden que escriba algo sobre ti. No me sale de los cojones. Yo sólo puedo hacer ya lo que hacen los niños pequeños. Todo lo bueno que hayan dicho de ti los demás más uno. Sabes que nunca me ha gustado aburrir al personal ni decir piropos en público. ¿Tengo que decirte todavía que eres el mejor? ¿Tiene alguien alguna duda? Porque, como ya dijo San Pablo, que era la mar de listo y la mar de santo, en caso de duda ¡la más cojonuda! y tú siempre fuiste, y serás, la más cojonuda luz, la más cojonuda foto y la más cojonuda amistad.

Algún día pondré en una de mis películas aquel gag de la piedra famosa que se caía en el pie de un señor, que tú inventaste después del suegro de Saura (Charlot) y otros cuantos más.

Luis, cachondo, te quiero, ya lo sabes. El cine sin ti está cada vez peor. Es una mierda. No te importe estar ciego. ¡Para lo que hay que ver!

Tu amigo de siempre,

Manuel Summers (director de cine)
(1978)



Dedicatoria en el debut de Trueba, «Opera Prima» (1980)

No conocí personalmente a Luis Cuadrado hasta hace unos meses. Y, sin embargo, me atrevo a considerarme su amigo. En primer lugar porque él lo es mío. En segundo por las horas pasadas juntos: las cintas grabadas, los folios llenados, los chistes contados, las cajas de «Caprice des Dieux» [Capricho de los Dioses] devoradas... Y por un buen puñado de amores y odios compartidos que nosotros llamamos «nuestras concomitancias» —palabra que ambos hemos buscado una vez en el diccionario para, finalmente, encontrar una nada satisfactoria definición.

A Luis le gusta el cine americano, especialmente el musical. Luis daría cualquier cosa por tener las piernas de Fred Astaire o las de Gene Kelly y bailarse una cosita de nada con Ginger Rogers y pasear *singing in the rain* [cantando bajo la lluvia]. Le gusta «Casablanca» —tonto que es el chico—, Bob Hope, Charles Trenet y Dave Brubeck, «La gran guerra» y «Rufufú». Bosteza con el «Acorazado Potemkin» y presume de inculto. Odia los intelectualismos, trascendentalismos, simbolismos y algunos ismos más. El director español que más le gusta es Berlanga, sin embargo nunca ha trabajado con él. Luis hubiera sido el fotógrafo ideal de «Tamaño natural». De sus películas prefiere «El espíritu de la colmena». Es un perfeccionista maniático: para él las cosas se dividen en «perfectas» y «chapuzas». Cuando huele un pedante a medio kilómetro, se bate en retirada o se esconde bajo la mesa. Le gustan Jardiel Poncela y Pitigrilli. Y, me atrevo a decir, que su director favorito es Billy Wilder. Le gusta tanto que siempre que le nombra, te advierte que no le confundas con William Wyler. Aunque no me lo imagino haciendo la fotografía de «Testigo de cargo» o «El apartamento», apostaría cualquier cosa a que con Luis esa obra maestra que es «La vida privada de Sherlock Holmes» sería un pelín más obra maestra...

A pesar de haberse pasado por la piedra —con perdón— a la plana mayor del cine español —Saura, Borau, Patino, Summers, Gutiérrez, Suárez, Regueiro, Camino, Armiñán, Portabella, Eceiza, Franco, Olea, Esteva, Erice, Chávarri, Zulueta, Herralde—, hay en su rostro una insolente expresión de como si tal cosa.

Desde el suelo ardiente que pisó Pascual Duarte a la apátrida y solitaria aventura de Darren McGavin, manipulado antihéroe, del fascinante encuentro de Ana Torrent con el monstruo de Frankenstein al vitalismo desenfadado y yé-yé de «Un, dos, tres, al escondite inglés», de los absurdos «gags» de Paco Regueiro, nuestro poeta-asesino a los decimonónicos amores de George Sand y Chopin en una Mallorca iluminada a golpes de quinqué, de la patética poesía en humor (blanco y) negro de aquellos juguetes rotos al sol castellano de una exasperante y mortal cacería, de las surreales y undergroundenses imágenes del senador-cineasta a una Ketty Manver que toca la flauta en el claro de un bosque a un embobado López Vázquez, del cazador furtivo que conduce a su madre a la muerte al amanecer a la tragedia de una dama provinciana que ve despertarse al macho en su interior, Luis ha iluminado diez años de cine español, durante los cuales muchas cosas han cambiado y un cine ha muerto para que otro naciese. Luis ha sido una comadrona de excepción en este parto, una pieza insustituible y vital. A partir de ahora el cine español ya *no* tendrá un operador, tendrá muchos, buenos y malos, listos y tontos...

En una época en que sólo Gary Cooper y similares eran capaces de mantenerme pegado a la butaca, tendría yo catorce años, en la oscuridad de una sala de barrio conocí a Luis sin conocerle: vi una película española hasta que salió el «fin», mientras pensaba «Jo... que bien hecha está...» y, a partir de entonces, algunas españolas también empezaron a gustarme...

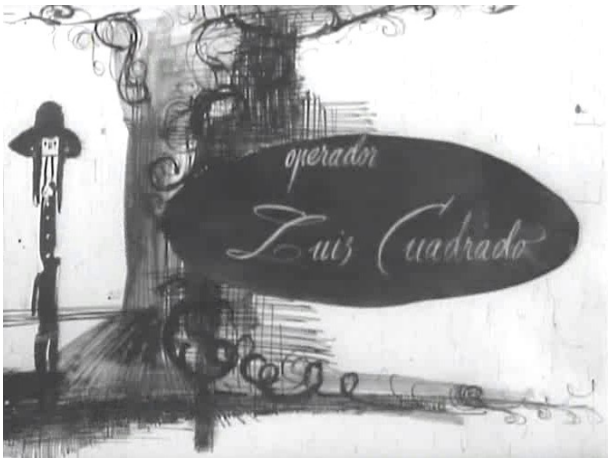
Fernando Trueba
(director de cine) (1978)

La película [«Opera Prima»] está dedicada «a Luis». Se trataba de Luis Cuadrado. Él había sido el director de fotografía de películas clásicas del cine español como «La caza» o «El espíritu de la colmena». Cuando lo conocí él se había quedado ciego, a causa de un tumor. Nos hicimos muy amigos. Era un tipo maravilloso, divertido, entrañable. Él me regaló uno de los mejores gags de la película. Y su amistad. Murió el día de mi cumpleaños. Yo estaba montando la película. El día de su entierro, cayó una gran nevada.

(2012)

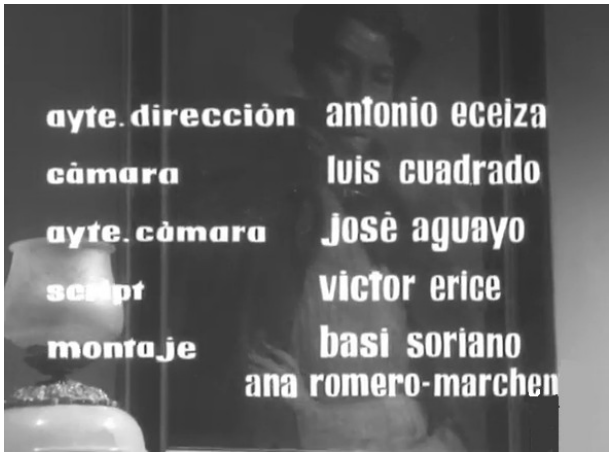
TÍTULOS DE CRÉDITO

(Filmografía parcial)



Un miércoles por la mañana (1960) Francisco Regueiro

En el río (1960) José Luis Borau



Tarde de domingo (1961) Basilio Martín Patino

El borracho (1962) Mario Camus

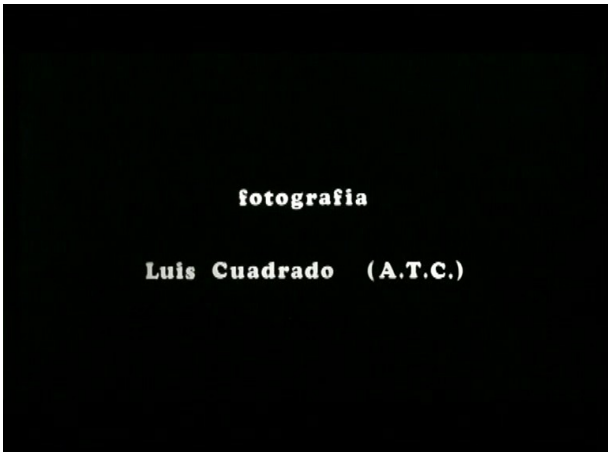
De cuerpo presente (1965) Antonio Eceiza

España insólita (1965) Javier Aguirre

Juguetes rotos (1966) Manuel Summers

La caza (1966) Carlos Saura

Mañana será otro día (1967) Jaime Camino



No contéis con los dedos (1967) Pere Portabella

Peppermint Frappé (1967) Carlos Saura

Sábado en la playa (1967) Esteban Farré

Último encuentro (1967) Antonio Eceiza

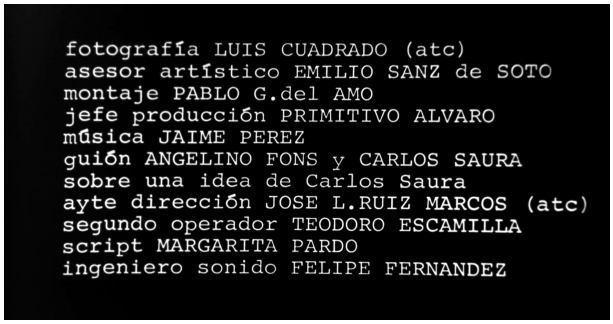
Ama lur (1968) Néstor Basterretxea, Fernando Larruquert

Cantando a la vida (1968) Angelino Fons

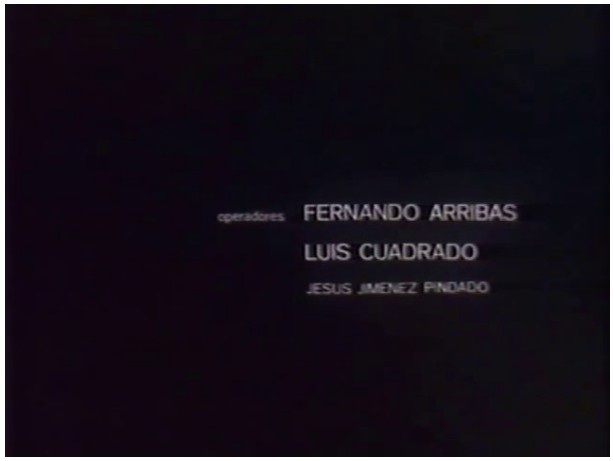
El Baldiri de la costa (1968) José María Font

Nocturno 29 (1968) Pere Portabella

Si volvemos a vernos (1968) Francisco Regueiro



Stress, es tres, tres (1968) Carlos Saura

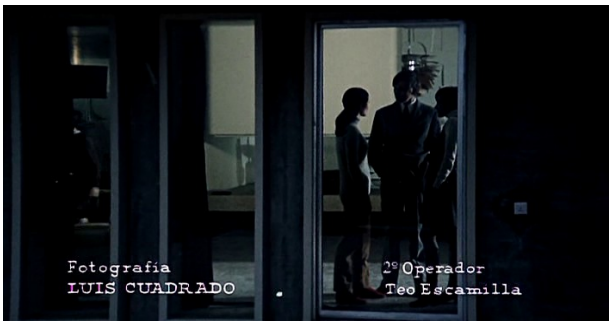


Cualquier mañana (1969) Gabriel Blanco

Del amor y otras soledades (1969) Basilio Martín Patino

España otra vez (1969) Jaime Camino

Un invierno en Mallorca (1969) Jaime Camino

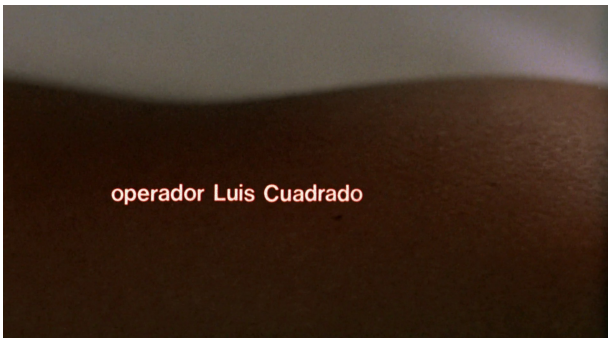


La madriguera (1969) Carlos Saura

Los desafíos (1969) Guerín, Egea, Erice

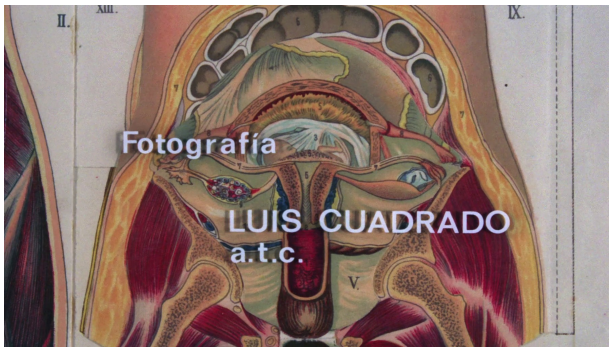
Urtain, el rey de la selva... o así (1969) Manuel Summers

El jardín de las delicias (1970) Carlos Saura



Las secretas intenciones (1970) Antonio Eceiza

Un, dos, tres... al escondite inglés (1970) Iván Zulueta



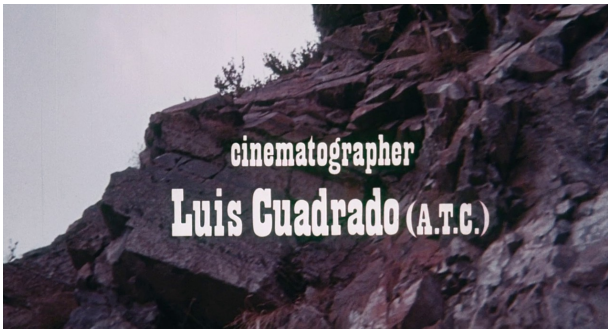
Adiós, cigüeña, adiós (1971) Manuel Summers

Goya, historia de una soledad (1971) Nino Quevedo

Los jóvenes amantes (1971) Benito Alazraki

Pastel de sangre (1971) Bellmunt, Chávarri, Lázaro, Vallés

Carta de amor de un asesino (1972) Francisco Regueiro



Condenados a vivir (1972) Joaquín Luis Romero Marchent

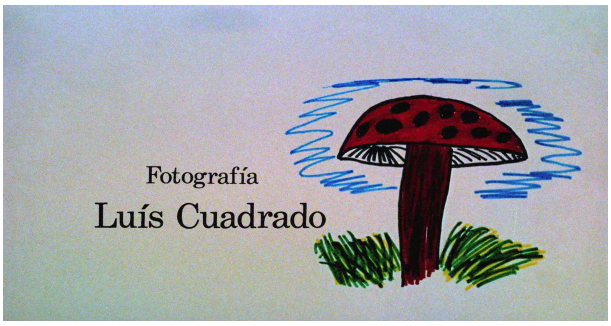
La casa sin fronteras (1972) Pedro Olea

Lejos de los árboles (1972) Jacinto Esteva

Mi querida señorita (1972) Jaime de Armiñán

Diabólica malicia (1972) James Kelley, Andrea Bianchi

Ana y los lobos (1973) Carlos Saura



El espíritu de la colmena (1973) Víctor Erice

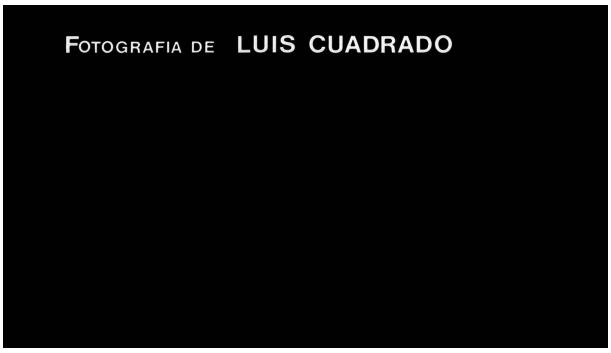
Habla, mudita (1973) Manuel Gutiérrez Aragón

Los hijos del día y de la noche (1973) Sergio Corbucci

Mi profesora particular (1973) Jaime Camino

La banda de Jaider (1973) Volker Vogeler

El amor del capitán Brando (1974) Jaime de Armiñán



La prima Angélica (1974) Carlos Saura

La regenta (1974) Gonzalo Suárez

Proceso a Jesús (1974) José Luis Sáenz de Heredia

El clan de los Nazarenos (1975) Joaquín L. Romero Marchent

Furtivos (1975) José Luis Borau

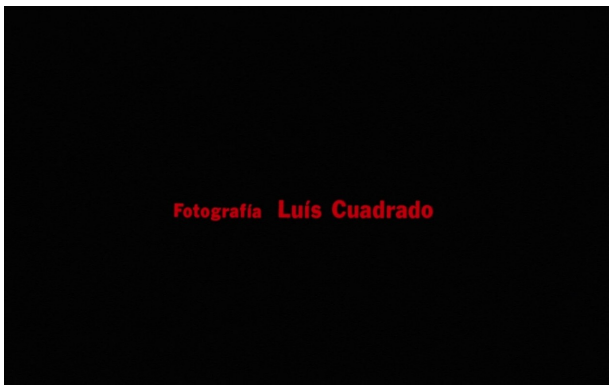
Hay que matar a B. (1975) José Luis Borau

El blanco, el amarillo y el negro (1975) Sergio Corbucci

Emilia... parada y fonda (1976) Angelino Fons

La muerte del escorpión (1976) Gonzalo Herralde

Memoria (1976) Francisco Macián



Pascual Duarte (1976) Ricardo Franco

Mi primer pecado (1977) Manuel Summers

Artículos

Homenaje a Luis Cuadrado

Esta noche, en el cine Carlton, se celebrará un homenaje a Luis Cuadrado, el más importante director de fotografía del cine español de los últimos años. En este homenaje, como el que se va a desarrollar en Londres, se pasarán secuencias de películas donde intervino como director de fotografía. La gente de cine estará hoy junto a Luis Cuadrado, aquejado de ceguera, como testimonio de una vida consagrada al cine español....

Curioso país éste. Es preciso recibir de la vida un grave contratiempo para que despertemos, para que alguien se decida a organizar un homenaje, aunque sea a la rueda de otro que para días después, pero previsto antes, tienen desde hace tiempo preparado en Londres. Estos dos, uno y otro, van dedicados a Luis Cuadrado, amigo y compañero, a la vez artista y profesional, adjetivos odiosos ambos, pero bastante explícitos. Pues sí, ese homenaje inglés se ofrece al profesional; el segundo, el de fronteras para adentro, se da al profesional también, mas sobre todo, al amigo. Como profesional, digamos que Luis Cuadrado nació para el cine, más o menos, en aquellos famosos años en que García Escudero intentó inventar una nueva ola española, tras el éxito evidente de otras anteriores, nacidas en ambientes más propicios y vecinos. Hasta entonces el cine español, aparte de excepciones conocidas y que no es preciso detallar ahora, discurrida por cauces inmutables desde la guerra a acá, en lo que a régimen interior se refiere, incluidos técnicos y artistas, guionistas y, por supuesto, operadores.

Por entonces, el operador, lo que llegó a llamarse luego pomposamente director de fotografía, venía a ser el dueño absoluto del plató. Es verdad que los hubo eficientes, de gran categoría, pero era cosa digna de ser el respeto cuando no la franca sumisión, con que directores y decoradores esperaban, al comienzo de cada película, su veredicto definitivo. Si era preciso esperar el paso de una nube, se esperaba; perder un día, se perdía. Si el decorado no iba de acuerdo con sus necesidades o gustos, se reformaba o derribaba, siempre pendiente todo el equipo de su avieso fotómetro de su oscura lupa inquisitorial temible ojo de cíclope, capaz de echar por tierra paneles e ilusiones.

Fue un tiempo aquel en el que la luz se medía a escondidas, alejando a los ayudantes —posible competencia en el futuro—, para que no aprendieran demasiado rápido; de férreo *numerus clausu*s, salvo para amigos y parientes, como en los mejores días de los famosos gremios medievales.

A todo ello vino a poner fin quizá sin proponérselo muy concretamente, la Escuela Oficial de Cinematografía. De ella, y al tiempo que los nuevos realizadores, comenzaron a salir también los primeros operadores y, entre ellos, Luis Cuadrado. Recibidos en un principio con ese humor que en realidad sólo encubre una cierta reticencia, comenzaron a ser admitidos no por sus colegas de más edad, alertas siempre a posibles competencias, sino por los productores, dispuestos a dejarse convencer siempre que el público acabara respondiendo.

Y el público respondió. Vino a demostrarse que el cine, como arte y como técnica, no era ni tan complicado ni tan costoso y que, por tanto, podía rendir mejores dividendos.

Si entre los jóvenes profesionales de entonces hubiera que escoger uno a la vez eficaz y brillante, con una carrera rápida y completa, habría que tomar el nombre de Luis Cuadrado, le guste o no —que no le va a gustar—, por razones de justicia evidente. El vino a ser el creador de imágenes por antonomasia de una generación, colaborador sin absurdas intromisiones, sin arranques de divo, ni necias sumisiones, en una época en que Summers iniciaba su humor personal, a Patino no le dolía España todavía, Saura andaba a la búsqueda de su mundo y Borau perfilaba guiones, afilando sus armas para alcanzar de pronto las cimas del poder y la abundancia.

Jesús Fernández Santos – El País – 1 de diciembre de 1977

Homenaje a Luis Cuadrado en la Filmoteca de Londres

«El estilo que marca la fotografía de «La caza» nace en una imagen de 1855 de Roger Fenton, El valle de la sombra*»* Luis Cuadrado

Con la proyección de *Mi querida señorita* se clausuró el domingo, en Londres, el importante ciclo-homenaje que el National Film Theater (Filmoteca inglesa) ha dedicado a lo largo de la semana pasada al director de fotografía español Luis Cuadrado. Se trata de un acontecimiento doblemente significativo, ya que no ha sido únicamente testimonio del reconocimiento internacional a este artista singular sino que también ha marcado un hito en los anales de la célebre y tradicional filmoteca británica. El tributo ofrecido por la Filmoteca inglesa a Cuadrado en este momento doloroso en que su carrera se ve detenida por la enfermedad ha comprendido siete películas, empezando con el filme de montaje retrospectivo recientemente proyectado en Madrid y continuando con *El espíritu de la colmena, Furtivos, La caza, Peppermint Frappé, Un invierno en Mallorca y Mi querida señorita.*

Estas son seis de las películas cuya fotografía fue filmada por Cuadrado, de entre una lista impresionante que comprende lo mejor del cine español de los últimos diez años. La respuesta del público londinense ha sido muy cálida, y seis de las sesiones del mencionado ciclo han registrado un lleno absoluto.

El homenaje a Cuadrado se ha celebrado una semana después de que el XXI Festival Internacional de Cine, de Londres, hubiera presentado películas españolas.

Vicente Molina Foix – El País – 22 de diciembre de 1977

HOMENAJE A LUIS CUADRADO

Analia Gadé, Luis Cuadrado, Mónica Randall

Recientemente se ha celebrado en Madrid un merecido homenaje de la cinematografía a Luis Cuadrado, el mejor de sus operadores-jefes.

Luis Cuadrado ha tenido que dejar de ejercer su profesión por una lesión en los ojos que le ha dejado invidente. De ahí que sus amigos, toda la enorme familia que compone el mundo del cine, se hayan reunido para ofrecerle un acto en el que se proyectaron las mejores secuencias de sus mejores películas.

Al acto asistieron grandes figuras de la cinematografía, tales como Summers, Saura, Armiñán, etcétera, directores todos ellos a cuyas órdenes hizo Luis Cuadrado sus grandes filmes. Entre los actores merece destacarse la asistencia de Massiel, Marisa Paredes, Mónica Randall, Victoria Vera, Amparo Muñoz —peligrosamente delgada— y el matrimonio compuesto por Emma Penella y Emiliano Piedra. Es de resaltar también que el homenaje supuso el reencuentro de Analía Gadé y Fernando Fernán-Gómez, a los que no se había vuelto a ver juntos desde su ruptura sentimental.

Se vio asimismo a Amparo Soler Leal y Alfredo Matas que, por una vez, no se negaron a dejarse fotografiar juntos, y a la pareja formada por Javier Aguirre y Esperanza Roy. Como es sabido, Javier Aguirre, director de cine, está casado y separado de la actriz María Enriqueta Carballeira.

Un puntal importante dentro del acto, lo fue Elías Querejeta, productor de las películas de Carlos Saura.

Aunque no se habló de la cantidad recaudada, se sabe que alcanzó cifras importantes y que todo ello fue a parar integramente y en metálico a manos de Luis Cuadrado. Se habló también de repetir el homenaje con los profesionales del cine en Barcelona [23 de enero de 1978].

Juan José Montoro – Enero 1978

El «espíritu» de Luis Cuadrado

Ha fallecido a los 46 años de edad, el director de fotografía, Luis Cuadrado. Su óbito, ocurrido en la Clínica Puerta de Hierro, donde se hallaba hospitalizado desde hace varias semanas, ha ocupado muy poco espacio en la prensa diaria. Ello se debe, quizás, al poco reconocimiento que tenemos de las figuras que se forjan en el anonimato. En el caso de Luis Cuadrado es lamentable por cuanto su trayectoria fílmica había llamado la atención de la prensa anglosajona. Las revistas «Sight and Sound» y «Film Dope» le dedicaron no ha mucho unos comentarios elogiando el sentido estético de su trabajo.

Cuadrado, que había nacido en Toro (Zamora), el año 1934, se formó en la Escuela Oficial de Cinematografía, por la que abandonó sus estudios de medicina. Desde su primer trabajo como jefe-operador en el film «De cuerpo presente», de Antonio Eceiza, llegó a fotografiar 42 films, entre los que destacan sobremanera: «La caza», de Saura; «España otra vez», de Jaime Camino; «La madriguera», de Saura; «Mi querida señorita», de Jaime de Armiñán; «El espíritu de la colmena», de Víctor Erice; «Furtivos», de José Luis Borau y finalmente «La familia de Pascual Duarte», de Ricardo Franco, que fue su postrera colaboración con el cine español.

Luis Cuadrado ha creado una escuela. Su estética, la plasticidad de sus films tienen un sello inconfundible. Son «films» de Cuadrado. Pero, es indudable, que sin la ayuda del «clan Querejeta» —esa coherencia de producción que siempre ha estado en las películas Querejeta—, hubiera perdido la posibilidad de experimentación que han tenido muchos de los films en los que ha intervenido Cuadrado. Respecto a esto, Cuadrado, en una entrevista que le hicieron hace varios años, decía: «Si he podido mantener un criterio, que llamo de calidad, ha sido por haber tenido la suerte de trabajar con unos directores que me han exigido algo más que el simple «que se vea». Han tenido una inquietud por una fotografía específica para su película. De este modo, al rodar cinco o seis películas al año de estas características, el público y la crítica empiezan a fijarse en el trabajo del director de fotografía». Erice comentando el extraordinario trabajo que hizo Cuadrado para «El espíritu de la colmena», decía que la utilización del color miel en casi todo el film era una aportación exclusiva de Cuadrado. Es justo resaltar la bellísima utilización de los campos castellanos, en grandes panorámicas, que recordaban las escenas de un «western» fotografiado por Ballard.

Se le ha reprochado a Luis Cuadrado, el crear un estilo mal llamado «mesetario», y este reproche viene a cuento por su participación en la mayoría de los films de calidad que ha dado el cine castellano. Olvidemos, sin embargo, que también ha trabajado con directores catalanes y que su fotografía ha sabido amoldarse a cualquier estética determinada. Ha sido un innovador en el tratamiento del color, creando un sentido dramático en la utilización de los colores oscuros. De ahí la anécdota de Carlos Saura: «No me lo hagas oscuro, Luisito». De ese oscurantismo que se le atribuye, ha recogido buena parte, su ayudante en numerosos films, Teo Escamilla, quizás el heredero más directo de la línea Cuadrado. En estos momentos en la que van desapareciendo los grandes creadores de la fotografía, sería pertinente hacer un análisis de las influencias y participación que han tenido «los hombres de detrás de la cámara», tales como Gianni de Venanzo, Lucien Ballard, Gregg Toland y tantos otros desconocidos del gran público y que muchas veces han sido los artífices del film.

Seguiremos con Ana en «El espíritu de la colmena» invocando a su «espíritu». Desde ahora en nuestro recuerdo estará presente el de Luis Cuadrado, hombre modesto y de trato afable, que le costaba reconocer la valía de su trabajo y que en sus últimos años tuvo la desdicha de perder su más valiosa arma de trabajo: sus ojos. Quizá en un próximo film, tendremos ocasión de ver una dedicatoria, como la que los productores de «Superman» dedicaron a Geoffrey Unsworth, fallecido días después de acabar el rodaje de Richard Donner. Entonces volveremos a lamentarnos de su pérdida.

Edmond Orts – El Noticiero Universal – 26 de enero de 1980

LUIS
CUADRADO

2026